Joseph Beuys. Female Artist (1950-51)

mies

homenaje a
ENRIC MIRALLES

Con introducción de

Antón Capitel

Valladolid 1991

HOMENAJE A ENRIC MIRALLES

homenajeaenricmiralles.wordpress.com
enricmiralles.wikispaces.com

número 2
abril 2016



Índice



ARQUITECTURA ESPAÑOLA
Enric Miralles
Colegio Oficial de Arquitectos de Valladolid - COACYLE
Valladolid, 1991
1 h. 40 min.

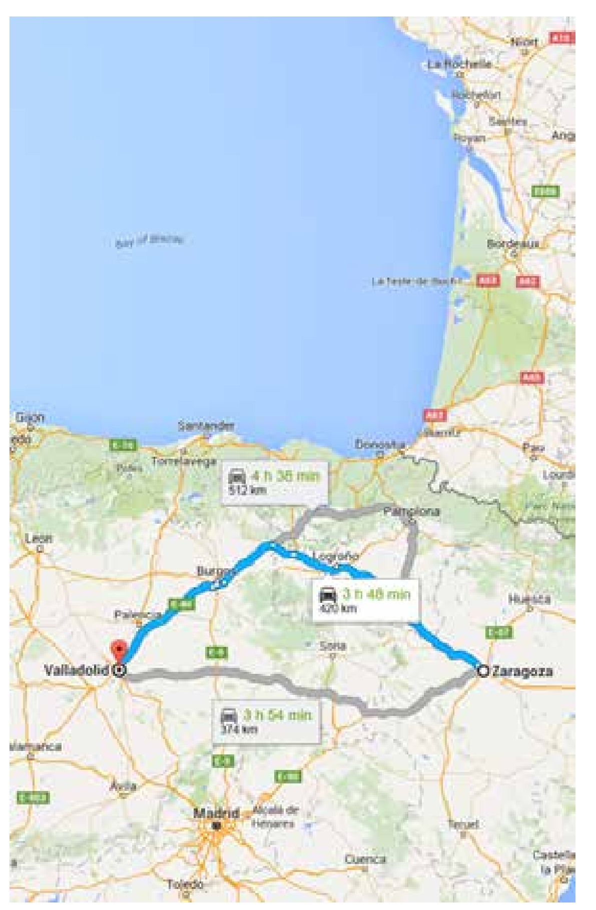




Prefacio:

RECUERDO DEL ARQUITECTO ENRIC MIRALLES

Sería, aproximadamente, hacia el año 1990. Quien esto escribe era catedrático de Proyectos de la Escuela de Arquitectura de Valladolid, y me había puesto de acuerdo con el Colegio de Arquitectos para que financiaran un ciclo de conferencias de arquitectos españoles importantes y atractivos, destinado tanto a los estudiantes, sobre todo, como a los colegiados. Esta iniciativa, muy sencilla, verdaderamente, tuvo mucho éxito y duró dos cursos académicos. Yo iba llamando a los arquitectos, la inmensa mayoría amigos, e iban desfilando, una semana cada uno, en horario de tarde, a contar sus obras y proyectos. A las 7, recuerdo que era. Fue mucha gente, desde los más mayores y consagrados, como Sáenz de Oíza, Bohigas y Navarro Baldeweg, hasta los más jóvenes, como Emilio Tuñón y Luis Moreno, pasando por los de edad intermedia, como Llinás o Cruz y Ortiz. El único que se me resistió y no quiso ir fue Rafael Moneo, a pesar de la amistad que tenemos. O quizá precisamente por eso.



Y fue también Enric Miralles, entonces de los más jóvenes, y en la cresta de la ola como arquitecto emergente y de obra radical, podríamos decir. Muy admirado. Pero ocurrió una cosa: habían llegado ya las 7 de la tarde, hora de la conferencia, y Miralles no había aparecido. Hacia las 7 y media, creo recordar, recibí una llamada, que era de él, y que me decía que estaba como por Zaragoza, conduciendo su coche, y que pedía excusas por llegar tan tarde, pero que prometía que, finalmente, llegaría. Si le queríamos esperar, la conferencia se celebraría. Le esperamos. Llegó hacia las 8 y cuarto, con aspavientos de prisa. Habló, enseñó y cosechó el previsible éxito.

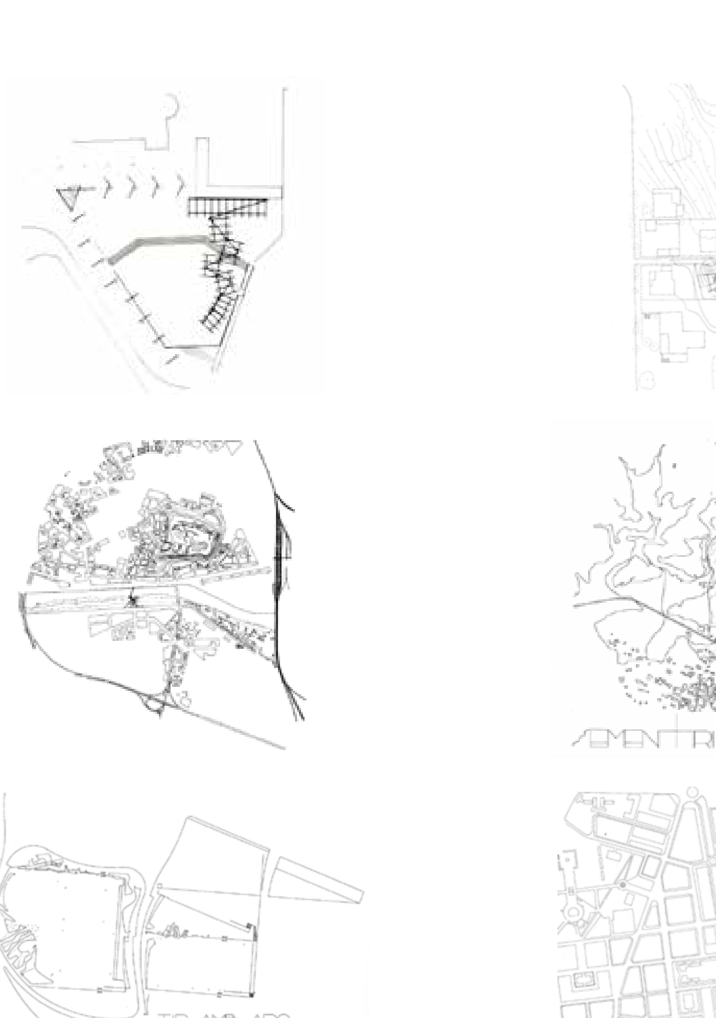


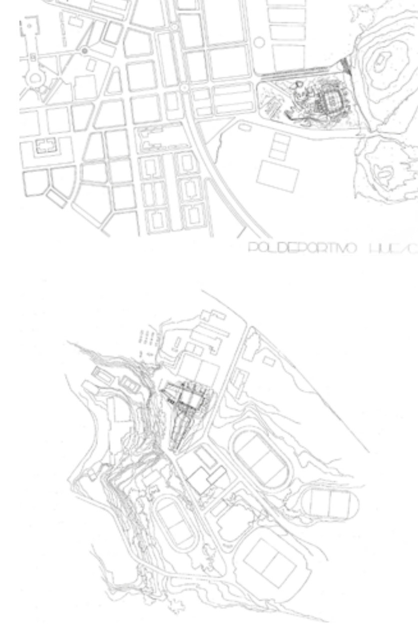
¿Era un truco, para crear expectación? No lo creo, aunque, para algunos bien hubiera podido parecerlo. Era más un rasgo de personalidad. Cuando murió, prematura y dramáticamente, a mí me dio la sensación de que su tragedia nos había sido anunciada aquella vez de la conferencia de Valladolid. Sea como fuere, pocas veces ha ocurrido que muera tan prematuramente un arquitecto tan singular, tan brillante y tan admirado. En la historia está.

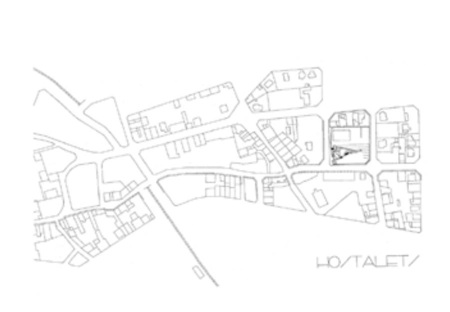


Antón Capitel, Otoño de 2015.

Proyectos: Cubiertas en la Plaza Mayor de Parets del Vallès, Casa Garau, Puente Peatonal sobre el río Segre, Parque Cementerio en Igualada, Tiro con Arco, Palacio de los Deportes de Huesca, Centro Social en Hostalets y Centro de Gimnasia Rítmica y Deportiva.









Conferencia Enric Miralles
Ciclo "Arquitectura Española" (1990-91)
COAVA-Colegio Oficial de Arquitectos de Valladolid
5 de febrero de 1991, Valladolid.

COACYLE / VALLADOLID

Presentación a cargo de Antón Capitel[1]:

Arquitecto formado en la escuela de Barcelona, ligado como colaborador ayudante durante unos años a Helio Piñón[2] y Albert Viaplana[3], concretamente en alguna de las obras importantes que tienen, como la plaza de Sants. Es profesor de la Escuela de Barcelona, ha sido profesor invitado en Estados Unidos y es ahora profesor invitado dirigiendo un curso en la Escuela de Postgrado en Frankfurt.

Por otro lado, su arquitectura se ha hecho en estos últimos años bastante conocida, no sólo entre los españoles, sino también entre los extranjeros. Digamos que sería acaso -no sé si lo digo aproximadamente o no-, la persona tal vez más joven conocida fuera de España (y relativamente conocida), que tiene una obra bastante divulgada en el extranjero y, digamos, pertenece todavía a una generación que se considera joven en arquitectura: menor de 40 años.

Bien, yo creo que, sin más, podemos darle paso a Enric Miralles.



Conferencia Enric Miralles.

Primero, perdón... ¿Ya está bien?, ¿sí?

Bueno, primero, perdonad el retraso. No ha habido manera de llegar antes.

Había pensado -lo que pasa que al final no sé exactamente...- en estos momentos, la mayoría de los proyectos están en marcha, es decir, se están construyendo casi todos y entonces pensé que son diapositivas algunas de ellas muy apresuradas, son diapositivas de cosas que se están construyendo. Y me gustaría contároslas no para ver lo que son los dibujos, sino simplemente para que, no sé cómo decirlo... Se ve mejor en unas diapositivas que están al final.



Yo diría que no hay diferencia o mejor dicho, que siempre tienes el derecho a volver a insistir y a cambiar tu obra. En el momento no hay ningún tipo de punto final tras el que los planos pasan a construirse.



Yo diría que no hay apenas ninguna diferencia. Y los mecanismos mentales, en el fondo, seguramente son lo que más me interesan e intentaré contároslos: los usas idénticamente para contestar las preguntas que a ti mismo te haces o que alguien te hace cuando estás simplemente dibujando o cuando estás con más gente construyendo. Es decir, es como hacer memoria de lo que has pensado y a la vez estar mirando hacia adelante.



Por ejemplo, me gustaría enseñaros el proyecto de Hostalets, que es ese pequeño centro cívico que ya seguro conocéis a través de unas fotos que hice para intentar explicar que incluso cuando estás haciendo una foto estás redibujando otra vez ese mismo edificio. Y no, a ti no te interesa más si está terminado o no está terminado.

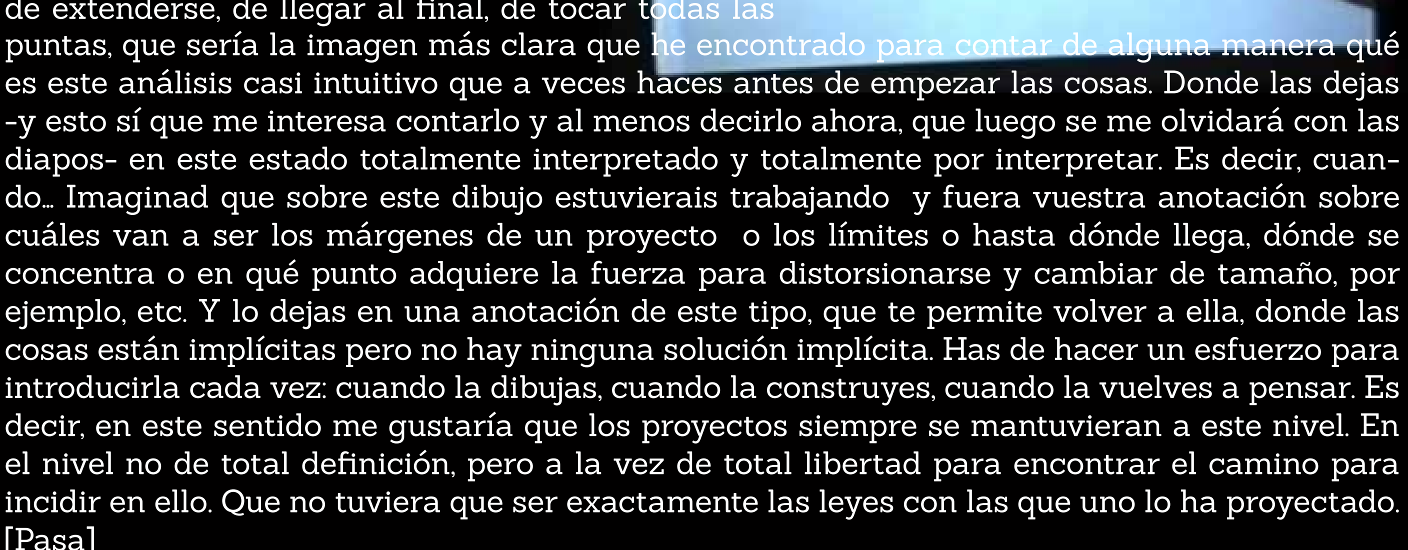
Además, el hecho de trabajar para la administración y haber hecho casi todos los proyectos a través de concursos (esto lo conoceréis mejor los que lleváis más tiempo en la profesión) conlleva el enorme tiempo de las obras. El tiempo mínimo son casi cinco años. Es decir, tienes que estar manteniendo vivo, reinventando exactamente lo mismo que, como ya lo dibujaste y entregaste, parece que ya no tiene esa posibilidad.



Así, voy a hablar sobre todo del proyecto del Cementerio; del proyecto del Tiro con Arco que se está construyendo ahora para las Olimpiadas; y un poco veréis Hostalets en este... Me gustaba que fueran imágenes, todas ellas terminadas. No hace falta que la obra se le haya entregado a los clientes o que los planos hayan empezado a construirse, ¿no?

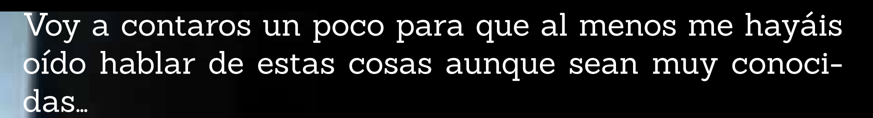
¡Empezamos!...





Por eso me gustaba empezar con este dibujo[4]. El dibujo no es mío ni del estudio. Seguro que... Y lo recojo y lo pongo al principio porque tenía que ver con otra charla mucho más específica. Justo con una charla que hice para criticar un poco el proyecto de Tiro con Arco, que ya luego comentaremos.

Es un pequeño apunte de Beuys[5] que, como siempre, a mí me sorprende por la intuitiva capacidad que por un lado nos trasmite de reconocer formas, cualquiera de ellas, ¿no? Y a la vez, esta enorme -casi no sé contarlo en este sentido- capacidad de extenderse, de llegar al final, de tocar todas las puntas, que sería la imagen más clara que he encontrado para contar de alguna manera qué es este análisis casi intuitivo que a veces haces antes de empezar las cosas. Donde las dejas -y esto sí que me interesa contarlo y al menos decirlo ahora, que luego se me olvidará con las diapos- en este estado totalmente interpretado y totalmente por interpretar. Es decir, cuando... Imaginad que sobre este dibujo estuvierais trabajando y fuera vuestra anotación sobre cuáles van a ser los márgenes de un proyecto o los límites o hasta dónde llega, dónde se concentra o en qué punto adquiere la fuerza para distorsionarse y cambiar de tamaño, por ejemplo, etc. Y lo dejas en una anotación de este tipo, que te permite volver a ella, donde las cosas están implícitas pero no hay ninguna solución implícita. Has de hacer un esfuerzo para introducirla cada vez: cuando la dibujas, cuando la construyes, cuando la vuelves a pensar. Es decir, en este sentido me gustaría que los proyectos siempre se mantuvieran a este nivel. En el nivel no de total definición, pero a la vez de total libertad para encontrar el camino para incidir en ello. Que no tuviera que ser exactamente las leyes con las que uno lo ha proyectado. [Pasa]

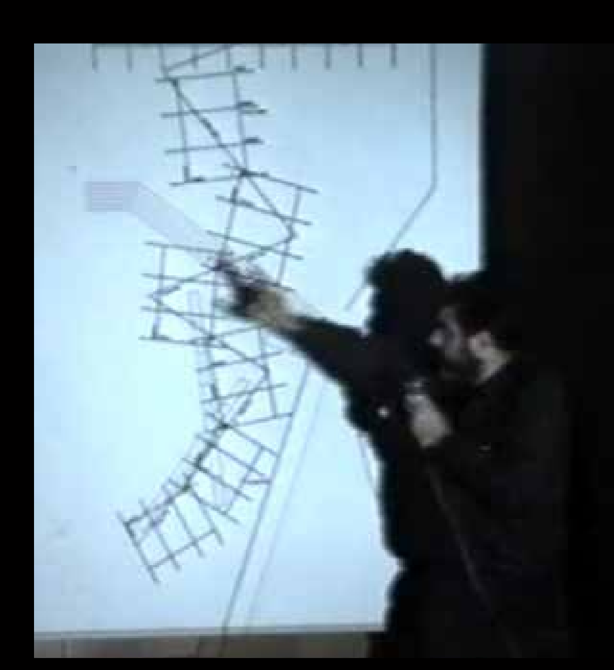




Voy a contaros un poco para que al menos me hayáis oído hablar de estas cosas aunque sean muy conocidas...

Lo hacemos un poco más pequeño, sino luego será un desastre porque vamos a perder media diapositiva cada vez [risas del público]. ¿O nos arriesgamos? Bueno, tiramos para adelante a ver qué pasa.
Éste es el proyecto de las cubiertas en Parets, donde el encargo era casi inexistente. Se trataba simplemente de un lugar que estaba ya construido y tenías que dar tu opinión sobre esa plaza.

El proyecto tiene una explicación muy, muy directa, muy elemental. Luego lo veréis en el lugar: casi construir una fachada, hacer que sea posible un límite en la plaza, etc. Pero sólo lo traigo hoy para contar una cosa. Al final encuentras la solución de aquello que estás haciendo: yo diría sombrear esto, sombrear esta zona para que se produzca una división entre la carretera y lo que es la plaza de este pequeño pueblecito, y a la vez que en este rincón se forme una especie de balcón que esté mirando a un sitio mejor. Toda esta especie de pequeñas intuiciones que te da el mismo lugar. Y a mí me parece que el hecho de sombrear, cuando lo dibujases por primera vez, lo harías sorprendentemente parecido a esto.



En este proyecto, por ejemplo, fue un proceso en el que fue muy difícil, largo, incluso el darse cuenta. Es decir, cuando cuentas a alguien este proyecto y lo que te interesa hacer, marcas en el papel lo que después será la estructura, por ejemplo, y cómo estará cubierta. Así, lo que realmente me gusta del proyecto es detenerse en este punto, detenerse en éste, detenerse en éste, detenerse en éste y salir de ahí. Es decir, el marcar lo que más me sorprende incluso a mí mismo es que luego sea aquello que te da la estructura formal de sostenerte, o sea, que estás diciendo: quiero que aproximadamente esto funcione así. Y fue casi una sorpresa o no sé: estaba seguramente implícito en el modo de trabajar, en el modo de descubrir que estas marcas imprecisas podían ser directamente construidas. [Pasa, por favor]

En este sentido ya es muy fácil pasar al plano de detalle, porque se trata simplemente de aludir, de iniciar un movimiento y detenerte. En este sentido ¿qué interesa? Pues, por ejemplo, que la estructura empiece a funcionar en equilibrio. Que esta pieza que luego será este zigzag que forma la viga, sea una pieza que permita ser sostenida en equilibrio. Por tanto, no interesa una coincidencia de lo que está arriba con lo que está abajo, de manera que en cada plano busques el equilibrio en el plano horizontal y no en la sección. Luego lo veréis en otros proyectos.

Éste consiste en distintas capas que vas colocando una encima de otra. Entonces, se trata de buscar un equilibrio aproximado. Incluso, yo insistía mucho, por ejemplo, en que más o menos tenían que estar alineados. Qué más o menos, que hiciese más o menos. Era el sitio por dónde ibas buscando justo la precisión. Es decir, la precisión en este caso la buscabas no por la igualdad, sino por lo aproximado: más o menos este voladizo será igual a éste, por lo que permitirá saltar seis metros hacia acá y seis metros hacia acá. Así, este pilar casi coincidirá con este, pero cuando busques una alineación, por ejemplo paseando, jamás la encontrarás. Siempre mirarás a través. O sea, este tipo de cosas de no dejarlas terminadas, de no haber cerrado la ecuación perfecta, pero además muy voluntariamente.

Entonces en este sentido como son los criterios los que te importan, el detalle constructivo simplemente se trata de no aportar nada que tu no hayas hecho. Por ejemplo, a mí me interesó muchísimo que la viga, los perfiles importantes, fueran redondos para que fueran los que recogieran la luz que pasaría a través de estas pequeñas sombras. Ay, ¡perdón! [Pasa por favor]



Me interesa casi más esta "diapo". Es un modo de trabajar en el que, como decía, el modo de construir y el modo de dibujar o pensarlo es casi idéntico. Poco a poco al avanzar en el tiempo los proyectos también son más complejos en cuanto a los mecanismos de construcción, pero en este caso es buscar lo que sea más parecido a lo que tú estás haciendo. Por ejemplo, estas piezas se fueron deslizando sobre un papel vegetal para encontrar su posición y luego se colocaron exactamente de esta manera.

Yo creo que éste para mí era el mejor momento de este proyecto, es decir, el mejor momento y el más sincero. En el que, por ejemplo, la oposición a esta especie de falsa iglesia gótica o la total independencia respecto a esto, etc., se ven mucho más claro y es en el que adoptas la actitud con la que tomas la autoridad para tirar para adelante. Luego, el terminarlo, las sombras, etc., son lo que lo devuelve a cómo se va a usar.

Incluso habría un momento todavía mejor (no tenía la "diapo") que es en el momento en el que -y os lo cuento porque luego iréis viendo que tiene algo de sentido esta cosa; además, es una charla muy improvisada como veis-, el mejor momento fue en el que la viga estaba colocada en su sitio. Es un momento demasiado egoísta porque es un momento demasiado íntimo de la persona que lo hace. Es decir, tú conoces la viga, la posibilidad que tenía ya de sostener todo esto en equilibrio y realmente si te gustaría hacer un proyecto, es éste, donde puedes dejar las cosas totalmente implícitas y que apenas aparezcan.

Me gustaría realmente que la obra terminada fuera así. Por eso os lo presento hoy, incluso para ser criticado de esta manera. Que en la obra, cuando estuviera terminada, todavía pudieran verse más las posibilidades que tiene de llegar a ser alguna cosa (o sea, de llegar a cubrir, de llegar a funcionar, de llegar a transformar este lugar) que una cosa terminada. Por eso se explicaba mucho mejor en el momento en que aparecía simplemente esa viga. [Pasa por favor. Pasa]



Éstas ya son las cosas que te dejan más satisfecho. Además, porque ya las conocías: ir a buscar un voladizo y sostenerte en él, etc. Yo creo que en esta foto, al estar así, como pegada, se entiende bastante bien lo que es el proyecto y la elección de los materiales y los colores. Es la suma de esta especie de aparente desorden con este otro aparente desorden que existe aquí, de manera que el proyecto se proyecta sobre las cubiertas medio rurales que todavía hay en este pequeñísimo trozo de ciudad. Esto es un pequeño pueblo en la periferia de Barcelona, fijaos en todo este tipo de cosas. [Pasa]

Y este es el modo de trabajar. Aquí se unían todos los criterios, la descomposición incluso muy elemental. Por ejemplo, en esta pieza una cosa que es importante para otros proyectos es aceptar desde un punto de vista estructural la deformación, y esto fue un error que -ya que has nombrado a Albert y Helio- yo creo que en la Plaza de Sants no fuimos capaces de entender. Y hay una pieza no construida en la Plaza de Sants que yo creo que seguramente hubiera sido un poco infantil pero que habría estado muy bien. Si recordáis el proyecto se compone de la gran cubierta, la pequeña cubierta, detrás está la estación y ahí había unos postes, que eran unos báculos de luz. Y hubo un momento en el que, para explicar nuestra falta de relación con la estación, etc., pusimos un neón dibujado así. Este neón dibujado así -fijaos que ahora las luces están inclinadas-, en el momento de construirlo, por esa tonta fidelidad del dibujo con lo real hace que… Claro, es absolutamente imposible tensar un neón como un trazo recto sin tener que hacer una estructura demasiado compleja que afecte a los mástiles, etc. El problema se complica muchísimo. Realmente es una lástima no habernos dado cuenta de que simplemente dejando caer un cable que tomara la forma que él mismo toma, ahí se podría colgar un neón. Es decir, es esa traducción del pensamiento a la realidad dejando que se modifique constantemente.

En este sentido, por ejemplo, en esta cubierta ya se ve que hubiera sido un esfuerzo excesivo el evitar cualquier movimiento o pensar que los ángulos tienen que ser totalmente horizontales. Entonces, cuando lo haces, te vienen a la mente todo tipo de cosas. Si os fijáis, por ejemplo, estas piezas curvan pero simplemente al levantarse flechan, es decir, adquieren su forma. Si hubieran estado con un pretensado, luego sucedería que éstas pasarían a ser horizontales. Y de este modo, interiorizar esta especie de interés intelectual por la deformación de tantas culturas orientales, en las que este dejar deformarse, dejar casi estropearse…

Finalmente es una cosa que cada vez que la veo me acuerdo más. El dejar que estas piezas ya claramente caigan. Funciona así. Seguramente hay que desacostumbrar al ojo a esta pura perpendicularidad. [Pasa]

Por otra parte un buen mecanismo de conocimiento, pero bueno.

Más o menos las cubiertas son así y hoy van así. Más o menos. [Pasa]



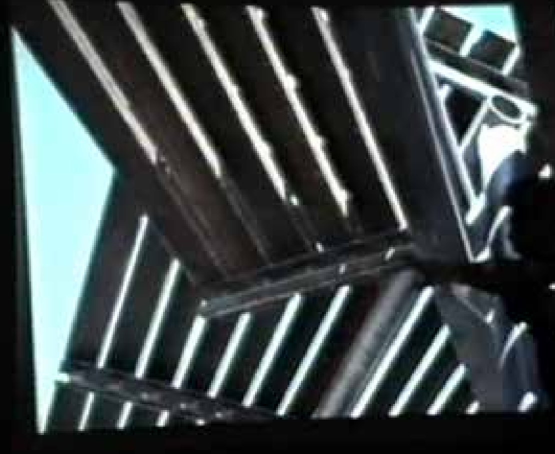
Aquí se cuenta bien esto que os decía. Éste es verdaderamente el proyecto en el sentido más práctico o lo que estás ofreciendo a este sitio, mientras que lo que te quedas para ti mismo son los otros razonamientos. [Pasa]

Y estás son el tipo de intensidad de las marcas con que esto está construido.



Esta palabra, "marca", seguramente no viene muy a cuento ni la se contar muy bien. Pero fijaos que es como pensar que tu pensamiento actúa sobre distintos niveles de densidad, como el aire o la tierra o el agua en cada pequeñísima variante de todo esto, o simplemente: a qué distancia del suelo estás trabajando. No es lo mismo suspender a tres metros que a ocho, que a quince. Hacen que estés trabajando con una intensidad distinta.

En este sentido, por ejemplo, yo creo que me interesaba cómo estos dibujos simplemente repiten lo que podría ser un capitel clásico. Así, toda la intensidad de las relaciones se produce aquí. Una relación que es posible que sea cognoscitiva desde el suelo. Y en este sentido, aparece el pilar. Pero el pilar yo diría que baja desde el encuentro hacia el suelo. Y esto no puede pasar a mayor altura. Luego veréis que, por ejemplo, otros proyectos... Es el único proyecto en el que aparecen los pilares, porque seguramente las relaciones horizontales en esta superficie más elevada hacen posible que esta tensión exista entre techo y suelo. Es el único pilar que va a aparecer en toda la charla. [Pasa]



Este pilar que nace de este punto.

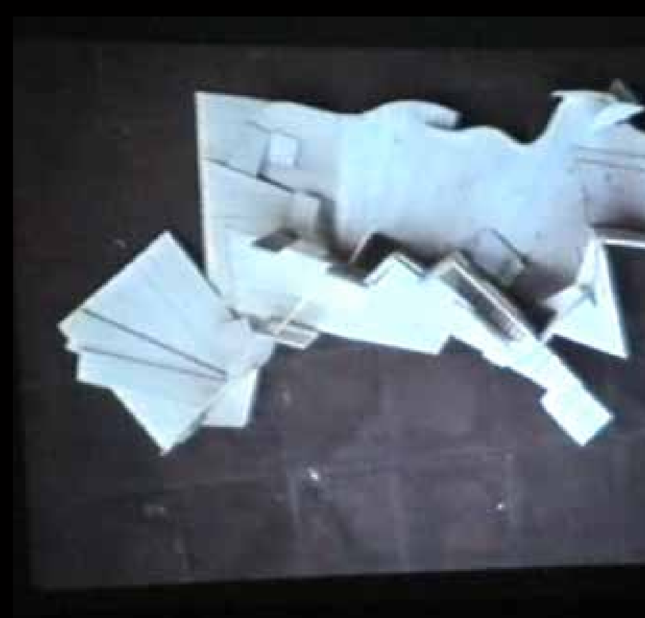
Aquí se vería un poco lo que os contaba antes del porqué de este tipo de sección. Descomponer lo que es realmente una sección resistente en algo que es simplemente dos secciones de hierro separadas, una que sostiene y la otra que recibe la sombra. [Pasa]

Estas "marcas"... Ahora iremos pasando por algunos proyectos pero sin contarlos mucho.

Ésta es una pequeña casita que ahora también está en construcción, aunque no hay diapositivas.

Es una casa para unos amigos con la que os volveré a decir lo mismo. Yo diría el orden, ¿por qué es realmente así?. Es decir, no es un problema de desorden o de garabatos en el sentido más literal, sino que se trata de buscar cuál es el orden que hace posible que toda esta fachada en una parcela muy pequeña haga posible que el jardín esté alrededor de ella y que casi entre en la casa, de manera que, yo diría, la verdadera fachada de la casa es ésta.

O sea, la decisión importante del proyecto es ésta. Es decir, la casa se termina aquí y aquí es casi plana y aquí es donde se ubican todos los agujeros realmente como ventanas. Está al revés, pero es igual. Todo pasa aquí: la pieza se pliega en el momento en el que tú estás pasando. [Pasa]



¡Espero que no salgan muchas al revés! Porque exponerlas así...

Ésta es una planta cenital de esta parte: jardín, escalera, casa. Sólo es esto.

También aquí los materiales con que se está construyendo son muy elementales: al final es una casa revocada y pintada, con problemas de presupuesto muy claros. Me gustaría señalaros, ya que aparece otra vez este zig-zag, pero muy distinto, cómo, por ejemplo, todas las dimensiones que va tomando por el hecho de nacer desde el suelo son totalmente distintas y se pliegan a lo que es la altura del antepecho o la apertura del giro de una puerta. Es decir, en el fondo es un dibujo, ya lo veis, mucho... [Pasa por favor]

Mucho más dométisto en el que...

¡Ostras!, ¡entre lo rara que es y puesta al revés! [Risas]

¡No! Pero ellos la vieron y decidieron hacerla, ¿no? No son maquetas escondidas. Ahora están un poco nerviosos, pero... [Risas]

Pero por problemas con el constructor, que va muy lento y eso. Bueno... [Pasa, pasa]

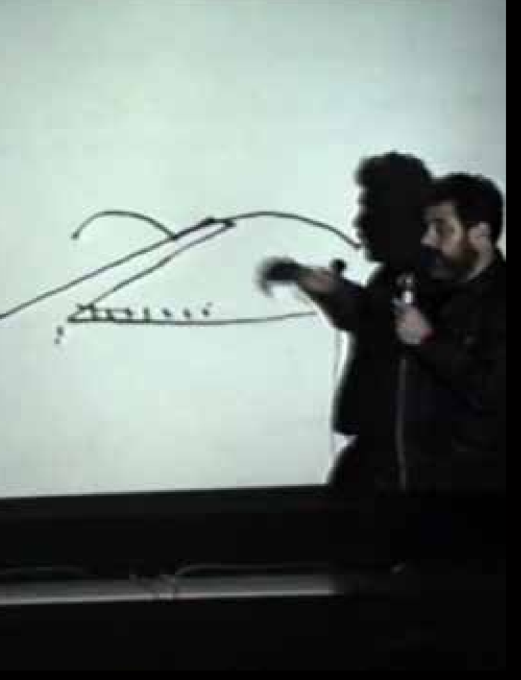


Entonces, yo diría que el proyecto es éste y que todavía es más conservador, incluso. El proponerles que, en este lugar, la única cosa quizá interesante es el ábside de esta iglesia. Esto parece una valla pero simplemente son unos "detrases". Así, al llevar esto, llevar todo esto hacia acá, haces posible que esto, que sería una calle apenas sin salida, sea todo un jardín alrededor de esta pequeñísima casa.

Es una casa que, toda junta, con dos pisos, 220 metros cuadrados tiene. Es realmente una pieza muy pequeña.

Pero me interesaba contaros cómo, simplemente, marcar con distinta intensidad las cosas. Es decir, que cada vez, por el hecho de llegar a ser más privado, yo diría que son cada vez más... Menos, menos profundas las incisiones que puedes hacer. Te vas moviendo por aquí, casi deteniéndote en cada punto. [Pasa]

No hay ningún esfuerzo, por ejemplo, sistemático, etc...



Éste es otro de los primeros concursos. Fue el concurso para el "Puente de Lérida", donde pasamos a la final sólo con este dibujo [risas]. O sea, fue una de estas casualidades que pasan en la vida. Pero además era un proyecto donde había gente no presentada, etc... Yo creo que este dibujo cuenta mucho este tipo de cosas. Avanzar totalmente lo que va a ser.

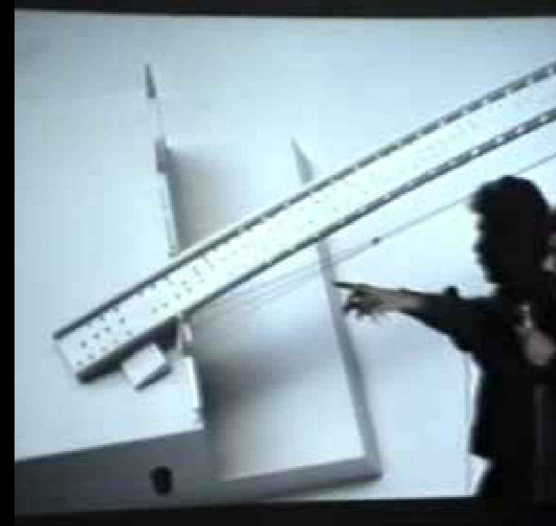
Éste era un proyecto de un paso peatonal para ir de la parte nueva, perdón, ¡sí! De la parte nueva a la parte vieja de Lérida. Y entonces aquí se encontraron dos características: primero, la duda de que realmente la parte nueva quiera llegar a la parte vieja y sobre todo al revés, que la vieja se deje, ¿no? Es decir, que seguramente puedes empezar a pasear desde la ciudad nueva y llegar no se sabe a dónde. Pero lo que sí que no puedes hacer, sobre todo con el mismo ritmo, es llegar a la otra ciudad. Y en este sentido, era únicamente el desarrollar una de éstas... En este sentido, sí que era una cruz, pero mucho más importante: como una marca de estas que se hacen en los planos para buscar el tesoro. El tesoro, porque el proyecto era este punto de aquí, en este lugar donde tu podías tomar dos opciones: o realmente casi saltar e ir por una pasarela de uno en uno, donde el puente se mueve y estas aceptando verdaderamente la cualidad estructural más elemental que permita pasar de uno en uno y que sea un puente peatonal de verdad. Hay un pequeñísimo puente en Gerona que cruza el Oñar[6] que yo creo que lo explica muy bien. Simplemente colocando una pequeñísima luz en el punto medio. Todo el proyecto está sacado de este pequeño puente del siglo pasado. O si no, la opción mejor, que en el fondo es volverte a casa. [Pasa]

Desarrollar el proyecto es simplemente insistir en esto. Fijaos que en este caso, vuelve a ser un esquema muy parecido. Uno de estos puntos de encuentro o máxima intensidad, que lo puedes contar y además es verdad. Pero esto ya forma parte de una verdad, yo diría, falsa, ¿no? Esta verdad precisa, que es la continuación de las calles en medio, que esta dimensión es parecida a ésta, ésta es ésta... Pero esto son instrumentos, juegos... Bueno, herramientas que tienes para llevar adelante las cosas con un poco de, no sé, de sentido común.

Pero en este sentido, la única cosa importante y que me interesa hoy era cómo mientras aparecen estos dibujos vagos que van definiendo límites, que van definiendo horizontes, ahí donde las marcas son intensas de verdad te planteas el punto, el problema de los encuentros de estas cosas.

Fijaos en la naturaleza tan distinta de las cubiertas o de la casa que va moviéndose y envolviendo. Mientras que ésta que es una afirmación pública y realmente no tiene nada que ver apenas con lo subjetivo una vez terminada, es hacer aparecer y poner en valor este punto. El punto, el momento intermedio de cruzar un río, realmente valioso. Y este punto de acá es donde, de repente, tú tendrás esta visión de la vieja ciudad que seguramente es lo mejor. Entonces decidirás volver hacia atrás, decidirás saltar, ¿no? Y después, este modo de trabajar que es dividir el recorrido en dos cada vez, con el mismo sentido que las curvas. [Pasa]

Y lo realmente importante era esto, llegar a la ciudad antigua con esta delicadeza. Con una estructura metálica muy elemental. Además esto era en oposición. Este es el proyecto definitivo con una estructura metálica. Cambió el alcalde, mala suerte. Pero ahora vuelve, me parece... [Risas] Esto es un problema.



Llegar allí -y además me gustó porque lo entendieron muy bien- y realmente hacías desaparecer todo tipo de problemas cómo eran: ¿qué hacer con la viga balaustrada o el encuentro con ella? Y me gustó una cosa que era valorar la antigua balaustrada únicamente, y esto realmente es muy académico. Es decir, es ese lugar que queda entre los perfiles opuestos de dos balaustres, a través de los cuales siempre nos ha gustado decir que la arquitectura trabaja, en un sentido casi metafórico. Me gustaba ir a buscar esos puntos de intensidad.

Entonces, luego veréis la estructura, pero simplemente este puente va desde el cruce hasta acá. Es una estructura flexible que se mueve, subiendo y bajando con el peso, es decir, no hay ningún problema. Está, como si dijésemos, apoyada aquí y así, los esfuerzos en este sentido –horizontales-, que serían los peligrosos, simplemente los soporta este cable que está tensando esto y esto y está transmitiendo todos los esfuerzos al muro de contención existente. Y el momento donde las fuerzas pasan, el cable que es idéntico a lo que está cargando, llegan aquí y pasan exactamente a través de los balaustres. Pero realmente era como tirar con la máxima fuerza y a la vez depositarse con delicadeza. Éstas son las pequeñas cosas que te interesan. [Pasa]



Cuando vas tirando atrás -esta es una maqueta bastante ingenua, pero bueno- el proyecto va creciendo en este sentido. Casi... Yo creo que es más bonito contarlo que lo que es. Es decir, me gustaría ahora, pues bueno, poder volver a hacerlo, contándolo otra vez, haciéndolo otra vez desde acá. Cómo esto es lo que tiene que ir abriéndose, abriéndose y sosteniéndolo todo, todo el puente. [Pasa, por favor]

Mientras que lo que hicimos fue hidrológicamente algo mucho más lógico, que era considerar que el paseo, el paseo peatonal, trabajaba como una viga horizontal. Es decir, esto es una jácena en este sentido, articulada aquí, de manera que aquí no transmite ningún esfuerzo horizontal y que absorbe estos esfuerzos y estos. De esta manera, esto casi podrías ponerlo en vertical y funcionaría exactamente igual que el sistema que habéis visto en Hostalest, ¿no?

En este sentido, seguramente ésta es de las mejores colaboraciones que hemos tenido con la gente con la que hacemos estructuras. En este momento por problemas de trabajo es difícil llegar a esta precisión. No hay manera de que nadie se concentre en lo que está haciendo, es un verdadero desastre.

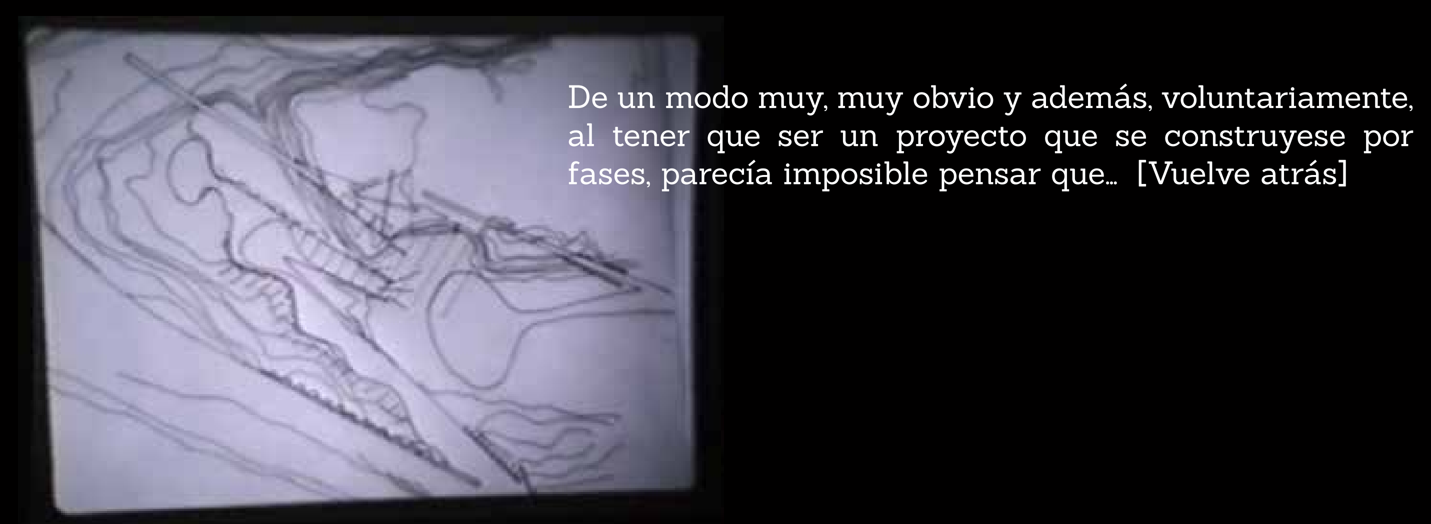
En este sitio, por ejemplo, me interesó muchísimo el ver cómo podías incluso hacer un planteamiento estructural que fuera moviendo las cargas al nivel horizontal exactamente igual que lo estabas haciendo con las personas que se movían o como tú estabas entendiendo el puente. Es decir, sin tener que preocuparte para nada de que el problema fundamental de un puente sea la luz para ir desde acá hasta acá. Porque era bastante, como unos 160 metros o algo así, 140. [Pasa]

Éstas serían estas… Marcas. Entonces éstas, lógicamente, ya que las he puesto en este orden, llevan al proyecto del Cementerio. Donde otra vez una de estas formas se repite, una vez más. Y se repite simplemente, yo diría, porque se trata además de proyectos hechos uno detrás del otro y agotando las cosas con un tono único. Como si no sabes cantar y vas simplemente tarareando así, bastante insistentemente.

En este proyecto, que seguro habéis visto alguna vez publicado, era un concurso donde yo creo que el mérito fundamental de haber sido aceptados fue del jurado. Es decir, resulta que estabas proponiendo que en este lugar -que todavía era un paisaje agrícola, ahora veréis alguna diapositiva- lo que más te interesaba eran dos cuestiones. Una, cortar la tierra casi directamente y enterrar a ambos lados a la gente: devolver la acción más elemental de enterrar a todo el cementerio. Y por otro lado, no sé muy bien porqué, recuperar la misma rotundidad de lo natural, que yo creo es mucho más abstracto que la ciudad que vamos construyendo. Seguro que con Capitel habéis hablado muchas veces de las ciudades que casi son jardines, ¿no? Mientras que la naturaleza todavía no lo es. Y yo creo que, por ejemplo, a mí me dejaba bastante tranquilo el hecho de pensar que un corte aquí tenía el mismo sentido que puede tener cortar un bosque para evitar que caiga un cable eléctrico o simplemente hacer un cortafuegos. Ese tipo de rotundidad con la que pareces decir: ¡yo no tengo la culpa!, ¡es tu culpa!, ¿por qué eres naturaleza y yo no? Y te lanzas con esto.

Y estaba otra vez bastante pensado en el sentido de ocupar el máximo lugar simplemente acudiendo a los extremos y no descendiéndote. Por ejemplo, esto es algo que ahora está cambiando en los proyectos que estamos intentando llevar adelante. Está mucho más ligado al hecho de cómo extenderte, formando mallas. En estos proyectos fijaos que se trata mucho más de definir un territorio, marcar unos límites, ir hacia allí y volver. Repensarte las cosas.
Entonces este corte…

[Pasa, por favor]



De un modo muy, muy obvio y además, voluntariamente, al tener que ser un proyecto que se construyese por fases, parecía imposible pensar que… [Vuelve atrás]

De un modo muy, muy obvio y además, voluntariamente, al tener que ser un proyecto que se construyese por fases, parecía imposible pensar que... [Vuelve atrás]



Es un proyecto aceptado en este sentido y seguramente, si hubiéramos actuado con mayor velocidad, se hubiera construido tal cual. Pero en el momento en que te retrasas un poco y pides que se pueda hacer por fases, estás viendo cómo uno de estos movimientos -que seguramente está razonado en el nivel completo del proyecto-, en el que...

Éste todavía no es el último. El último sería -en la última fase propuesta en el concurso-, aquel en el que esta pieza llega acá. Entonces, se trataba de llegar por acá, empezar... Fijaos: si la pieza se detenía aquí -que es lo que hasta ahora se ha construido-, quedaba como esa metáfora tan directa de una calle enterrada, ¿no? En la que la calidad estaba más en lo que dices, que lo que esto te propone. Por eso, el desarrollo del proyecto fue escapar de esta idea. [Pasa]

Y aceptar algo de entrada, seguramente, menos radical o que parecía menos radical formalmente. Y hacer que las cosas fueran... insistentemente irreales, más que reales. Por ejemplo, los caminos ya no se cruzan, sino que es una mancha que te detiene: es una mancha de alquitrán. Es decir, te parece que la manera más lógica del alquitrán es tipo la Guerra del Golfo: irse abriendo así. Todo ese tipo de cosas, yo diría que banales.

Luego yo creo que el esfuerzo de desarrollarlas se basa en adquirir, dar una cierta delicadeza a este primer pensamiento. Por ejemplo, en la entrada están colocados algo que dicho, parece casi hasta vergonzoso. Pero yo creo que puede estar bien: unos almendros que están encima del alquitrán. Además, se trata de un árbol que casi escenifica el paso de las estaciones, por lo que recordarás muy bien en qué momento estuviste en esta especie de entrada, ¿no?

Y entonces, luego, ¿qué? El ir descendiendo por este camino lo que hace es que en cada momento -luego veréis cómo, es la sección la que lo soluciona- tu puedas encontrar un sitio y es en este sitio, alrededor de él, donde tiene lugar la ceremonia que has ido a celebrar. No existe esta... rotundidad de una calle numerada simplemente.

Así, en el fondo, el prototipo del proyecto consistía en llevar al corte la cualidad que pudiera tener la capilla. A la capilla se llega por acá. Está enterrada debajo de la montaña y es una gran sala en la que te detienes. Ya la veréis luego... Entonces, se trataba un poco de intentar, en el interior de este camino, ir encontrando estos remolinos.

Esto se veía de manera muy elemental en una diapositiva de una estudiante que contaba un proyecto y decía que había echo un corte y tenía una maqueta con el dedo sobre la arena. Y entendías muy bien la materialidad exacta. Es decir, al hacer así, lo que hacía la arena. Y todos lo sabéis: salir hacia los bordes, ¿no? [Pasa]

Ésta es la sección. El camino que estás abriendo lo que hace es, inmediatamente, querer volver a cerrarse. Y yo creo que fue un buen cambio en el proyecto. Ya no es un instrumento quirúrgico, no es un corte. Sino que estás dándole las leyes para que aquello vuelva a cubrirse, que es en el fondo lo que más te interesa.



El proyecto, en el corte, al estar lleno de árboles -en las diapositivas todavía no se ve porque todavía la plantación no estaba empezada, pero me parece que estos días ya la han empezado- de repente, la tierra que está detrás vuelve a cubrir. El hecho de cubrir hace que, yo creo, este lugar sea ya un interior, ¿no? Que no sea una calle, que sea algo más parecido a una habitación. Éste es el cambio fundamental: el pensar que una de las aristas de este movimiento, que van como abriéndose y cerrándose, y la otra son unos bloques que van adelante y atrás. Entonces, al hacerlo así, esto se transforma en hormigón, etc., etc., etc. Ya no existe la necesidad de tener que pensar ni cómo lo vas a hacer, ni qué apariencia va a tener, ni nada. Lo que pasa es que las líneas apenas lo cuentan. Pero quien entienda un poco ya ve que estos voladizos sólo son posibles en hormigón e incluso si yo hubiera entendido un poco más en ese momento me habría dado cuenta de que sólo es posible a través de un prefabricado. Y aquí estaba todavía pensado como si fuera hormigón encofrado in situ. [Pasa]

Y ésta era la intuición de lo que tenía que ser este sitio. Ya no hay una dirección única.

Esto es, por ejemplo, una cosa que yo creo que es importante: que desaparezcan las cosas como la dirección única, el punto de vista focal. Que donde detienes la vista, desde ahí, puedan nacer todo tipo de nuevas relaciones [Pasa]

Y esta es la sección, en la que vemos el único detalle constructivo importante. Y es que cualquier cosa que se haga en esta pared lo que tiene que contar es que hay algo detrás, y detrás y detrás. Es decir, que son paredes muy, muy permeables. Por esto, hay una serie distinta de cierres. Esta placa no cubre realmente todo, ésta es la que cierra. Las flores no se cuelgan, sino que se meten detrás.

Has de tener cierta valentía o cariño para afrontar la realidad de lo que es, esa especie de… Yo diría que hay un enorme cariño en los muertos. Por tanto, es un acto de acercamiento ¿no? [Pasa]

Bueno y en este sentido, por ejemplo, este acto que os contaba, en el caso del cementerio sobre todo, es alejarse de cualquier explicación a través de la analogía o la metáfora. Todo tiene que ser muy real. Creo que no tenemos la cultura que nos permita aludir a las cosas. Si las queremos, tenemos que hacerlas. En este sentido, por ejemplo, la *** es de los pocos símbolos que hay e incluso los menos queridos al final aparecen casi como cruces. Pero son cruces porque están en un cementerio, si no serían otra cosa. Y ya que están allí más vale aceptarlas, ¿no? Y como este caso del modo de colocar las cosas o el modo de hacer las ofrendas. Que no esté nunca escondiendo la cuestión principal, que es alguien que está ahí detrás. [Pasa]

Pero siempre así, nunca por alusión. Por ejemplo, una de las cosas que...

Está desenfocada.

Una de las cosas que no... Cuando se dibujó, parecía que lo que a mí interesaba era este... Que el dibujo parecía algo así como una especie de... La broma era: "se parece a mi primo Óscar". Tenía alguna forma que no habías controlado. Buscabas se pareciera a no sé qué y no era esa marca tan directa.

Y fijaos que en todos los casos os voy contando cómo esta primera marca se va matizando, va desapareciendo. En este caso, fijaos que este modo de llegar (la diapositiva no sé cómo está, está al revés, de todas la maneras posibles...). Pero más o menos llegas por aquí y entonces, bueno, ya lo veis... [Pasa]

Ésta está bien. Llegas por acá.

¿Está bien? No, está al revés, pero bueno, da igual. No tiene importancia.

Llegas por acá y aquí estarían estos árboles que os digo. El edificio está aquí, lo comentaremos luego. Y empiezas a descender por acá y estás en el nivel inferior. Hay unas puertas que ahora las comentaré y más o menos sigues descendiendo. Esta plaza y los árboles y el pavimento. Este tipo de dibujos son una anotación que te permite, más que nada, medir y decir las cosas.

Con respecto al pavimento, el objetivo fundamental es relacionarlo con los árboles. Os contaba antes, entre estos dos niveles, donde hay un pilar, un tronco, lo que sea que haya en medio, de manera que se haga un pavimento. Es un cementerio que tendrá como un muerto diario, es decir, muy pocos. No es una gran afluencia de coches, ¿no? De cuando en cuando, tres en un día, una semana vacío. Es un sitio muy poco visitado y yo creo que el deterioro es muy importante. Entonces las hojas de los árboles deben caer sobre un sitio donde se puedan quedar. El pavimento que parecía mejor era un pavimento de hormigón lavado y las maestras para hacerlo son maestras de tren, de éstas que están usadas y son muy baratas. Que ya no huelen. Porque el pánico era que las traviesas olieran y todo fuera un desastre, porque estarías en la estación de RENFE [risas]. Es increíble este tipo de cosas, cómo cuentan en un momento donde ya no tenía solución y menos mal que son tan viejas que ya no les pasa nada. Son momias. Es decir, en este pavimento las hojas van cayendo y el único lugar nuevo, en la segunda versión, es esta plaza que es el sitio donde las cosas se van encontrando, donde el distinto movimiento de lo voladizos y los enterramientos se cruzan. Y aunque no lo quieras, son cosas que aceptas. Éste cruzarse y ser de nadie, pasa a ser un lugar público. Es decir, el lugar público, el único en el que apenas verías enterramientos. Y que es el equivalente de lo que podría ser la capilla.

El espacio de la capilla pasa a repetirse aquí y pasa a repetirse aquí. Aquí casi como un fondo de saco al que irás cuando no sepas donde ir. Ese tipo de cosas. Porque luego el proyecto está lleno de los caminos de escape que ya os contaré luego. Puedes bajar por otros sitios o puedes ni entrar en la capilla, sino subir a un pequeño jardín que está encima de la cubierta, por ejemplo. Todo ese tipo de cosas donde intuyes lo que está pasando, pero no estás presente, ¿no? Es otro de los modos de estar atento a este tipo de ceremonias. [Pasa]



Éste es el momento de detenerte. Por aquí se dejan las máquinas, los coches. La única cosa que los ordena son los almendros. Que no sé por qué no están dibujados. Están aquí. Ahí queda lejos este edificio, que es la fachada del edificio de servicios que veremos luego, pero que sobre todo es la fachada de una iglesia que no está detrás, está en otro sitio.

Entonces empiezas a bajar por acá… [Pasa]

Y las puertas que están son éstas. Son simplemente dos y no… Es ésta una de las cosas con la que te empiezas a dar cuenta de qué estás haciendo. Tú vas probando. Ésta es otra vez una de estas pequeñas, no sé, como estas pequeñas cosas que te pones delante de los ojos para indicar que no se puede pasar o ese tipo de cosas. Es muy elemental: son dos barras con una tercera. Así están abiertas y así están cerradas. Al superponerse las tres, más o menos no puedes pasar y seguro que un coche no puede pasar. Imaginaos: estas ruedas se deslizan y descienden, es muy elemental. Y esto funciona sólo con una cremallera. Entonces, de repente… [Pasa, por favor]

Te encuentras que has clavado tres cruces en la puerta del cementerio [risas]. Y yo habría dicho que yo nunca hubiera tenido estómago, pero están ahí, porque provienen de haberlas pensado de otro modo. Provienen de pensar una puerta con toda esa especie de mecanismos que seguro que ya conocéis. Que esté abierta y cerrada, que pueda pasar una sola persona, que pueda pasar todo un coche, que pueda abrirse y sumarse, etc. Si os las imagináis cuando están abiertas, veréis cómo dejan dos pasos muy distintos. Siempre es ocupar, cerrar un espacio y ocuparlo. El tipo de mecanismos formales, yo diría que muy conocidos. Así, empiezas a acostumbrarte a aceptar las cosas, ¿no? Y las tres cruces se quedan ahí.

La siguiente aportación es la de los muros laterales primeros. Aquí tenéis el dibujo de cómo está construido a través de este único prefabricado, que lo es todo; es lápida, es fachada. Distintas variantes, pero lo es todo. Construye los dos muros de contención: uno y dos en el camino de entrada (¡perdón!, el camino de entrada funciona así). Y entonces, en uno de ellos que dobla este sitio, está la fosa común. Incluso otra vez de un modo muy, muy clásico, como en los claustros, en los que los restos más olvidados, tú, aunque sea inconscientemente, pasas sobre ellos. Por ello, yo diría que el único punto verdaderamente litúrgico del cementerio es éste. Luego atiendes a tu propia ceremonia. Litúrgico en el sentido más comunitario. [Pasa]

Y pasará totalmente desapercibido, porque la gente dirá: "¡qué raro!", ¿no?



Éste es el momento de entrar en la capilla, luego la comentaremos. Se entra por acá y la única cosa importante es que engulle todo. Es decir, está pensada para que el coche con las coronas de flores llegue hasta el interior. Es el único punto iluminado. Esto es una pared de cristal y la ceremonia se produce detrás. Es un edificio que aparece cuando funciona. Luego desaparece y queda una sala vacía sin luz. Seguramente esto es excesivo y puede que sea un error, porque esta sala no tiene ninguna luz. Toda la luz llega por acá y de un modo, casi a contraluz. Yo creo que se matizará en el momento en que recoja el coche que siempre está limpio y todo ese tipo de cosas, y las flores, los ramos y toda esta historia. Entonces, esto estará mirando acá. Bueno, luego lo comentaremos. [Pasa]

Esto es cómo vas llegando a la punta. Por ejemplo, este tipo de criterios se han seguido de manera exacta en la construcción. Ya los veréis. Además el constructor lo entendió muy bien al decirle "es como si los maderos se los lleva el agua". Y realmente lo hacen mucho mejor que cualquier otro [risas].

Muy bien, ya los veréis en las fotos. Realmente ha conseguido toda esta sensación de ser engullido hasta llegar al final. Esto es… Ya veréis las fotos de esto. Y esto que está en construcción. [Pasa]

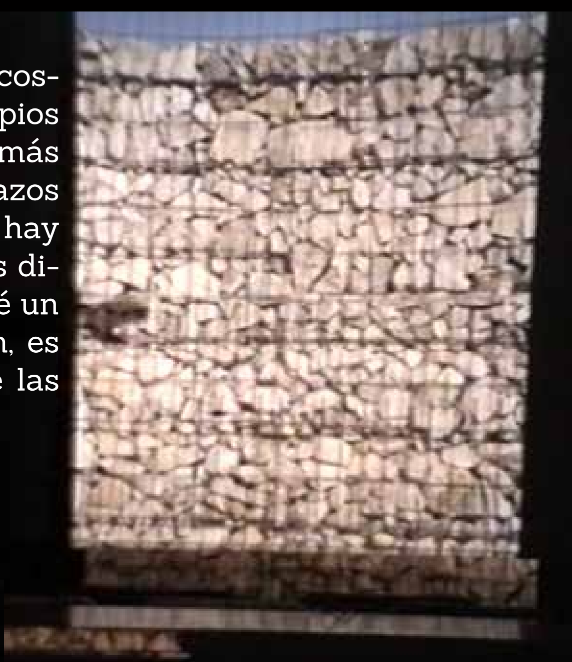
¡Ah, bueno! Éste es el dibujito este. Cuando casi dibujabas para ver qué aparecía, más que para elaborarlo. Es decir, en este sentido, estos dibujos son para registrar las cosas o para no olvidarte, más que para hacer un trabajo de perfeccionamiento o de modulación o de… casi ese trabajar borrando. En este sentido volverías, si no ha salido bien, volverías otra vez a empezar y realmente ese trabajo lo harías en la planta o en la sección.

Nunca aquí. [Pasa]

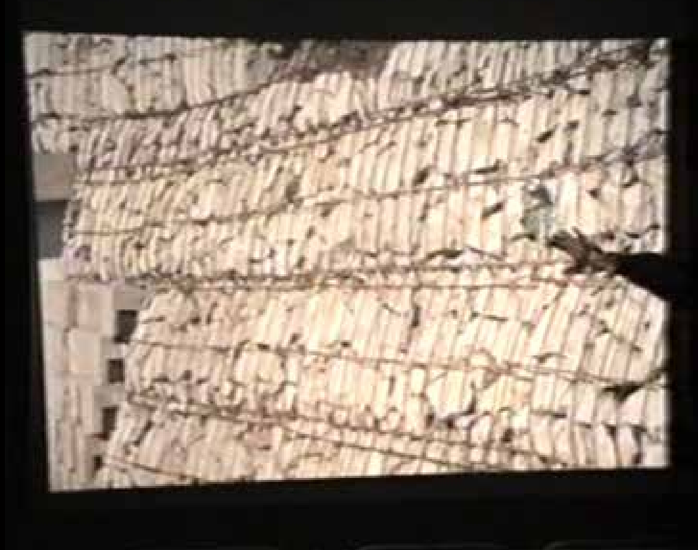
Y este es este final, que era un lugar vacío, pero donde al final hemos tenido que colocar tumbas en el suelo. Que tampoco está mal, ya lo veréis. Es el lugar donde termina esto.



Y aquí se empieza a explicar un poco cómo está construido. Lo que interesaría sobre todo es que, tal y como haces el hueco en la tierra, casi con la excavadora, pudieras dejarlo de ese modo. Porque en este lugar no hay ningún interés en la construcción con hormigón donde están levantando una pared para que soporte un voladizo y forme un espacio interior, sino que, simplemente, es casi dejar las curvas de nivel cortadas. Es un mecanismo que hemos empezado a usar aquí y ahora en Tiro con Arco, que es lo que se llama tierra armada. Se trata simplemente de excavar el agujero e ir colocando, solapando, tierra prensada, tierra apisonada, y luego un mallazo para coser el ángulo de deslizamiento. Es decir, es simplemente ir reconstruyendo otra vez con elementos naturales la misma tierra que habías agujereado. Para evitar todo el lavado de las tierras, colocamos piedras delante. Porque realmente me gustaría... [Pasa, por favor]



...Que fueran lo más ingrávidas posible. Es decir, ha costado un poco incluso que hicieran desaparecer los ripios y las hiladas horizontales, que le diera un aspecto más de estar sosteniéndose. Se trata de que estos mallazos giran y se van colocando las piedras. Yo diría que hay trozos buenos y trozos malos, porque este criterio es difícil que se entienda. Pero bueno, para un ojo que esté un poco acostumbrado a ver paredes que se aguantan, es obvio que ésta no se aguanta. Por la colocación de las piedras. [Pasa]



Y este es el atado, que no es exactamente el mismo tipo de atado que aparece cuando estás construyendo a través de gaviones, que es otro tipo de... Aquello sería un muro de gravedad y esto es un muro por rozamiento. Es decir, no tiene nada que ver.

Entonces, lo que empieza a pasar es esto. Y es exactamente ese tipo de vegetación la que interesa, en este hueco del final. [Pasa]

Volver a empaquetar. Exactamente repite lo que había... [Pasa]





Y éste es el suelo. ¿Veis? Esta parte todavía no está hecha. Lo que te interesa al máximo es que pudiera parecerse a esto. Lo que pasa es que es imposible por mil razones. Aunque esta tierra tiene un buen corte, luego cae muy fácilmente.

Y éste es el final. Todavía hay que lavarlo, porque está hecho. Y estas son las últimas tumbas cuyas lápidas no estarán aquí, sino en unas mesas al lado. [Pasa]

Y estas son las tumbas en la pared, que hay pocas. Esto apareció un poco por la necesidad de construir algunas tumbas más lujosas, que además permitieran tener más dinero para construir el cementerio. Pero me parece bien, porque además cuenta, yo creo que bien, este irse metiendo dentro cada vez, ¿no? Cuando estén saliendo las cosas por detrás verás que vienen de otro sitio en el que tú no estás, que es allí detrás. [Pasa]





Y ésta es, al revés, una foto mirando un poco hacia arriba. En este momento yo creo que tenéis que tener los ojos para ver lo que es, sabiendo cómo se cubrirá. Por ejemplo, a mí me interesa este momento, en el que la construcción es muy elemental y vas viendo estos prefabricados, cómo casi los sostienen -porque no se creen que aguantan- y han traído unos palos mal puestos. Y entonces, así, esto que ahora es lo que está descarnando el paisaje, es lo que permitirá que la tierra vuelva exactamente hasta este punto y no se quede atrás.

Ésta es una foto así, desde donde antes mirábamos hacia el suelo, mirando hacia arriba el camino de entrada, que sería hacia acá. [Pasa]

Y éste es... Es una cosa, además, muy lenta, porque va hacia delante desde hace tres años o algo así. Además, todo esto se está haciendo simplemente con 10 o 12 trabajadores. Es una insensatez absoluta. Y vamos muy, muy lentamente. Por ejemplo, es imposible que el hormigón siempre tenga la misma calidad, cosas de esas, pero bueno, ya no me importa mucho.



Y este recortarse de los perfiles, que luego veréis en alguna zona terminada yo creo que es lo que estará contando el carácter abstracto también de estos cortes de la naturaleza. Fijaos: he puesto esta "diapo" -aunque está muy, muy desordenada y muy sucia- para contar esto, que en este tipo de cortes que pasaban ya en este sitio, una de las cualidades fundamentales era esta especie de erosión formada por una pequeña riera por la cual sólo pasa agua cuando hay una gran lluvia. Una rambla de estas de desagüe de las montañas. Así, este tipo de depresiones son casi lo que vuelves a dibujar con estos cortes. [Pasa]



Falta todavía terminar esta punta, pero de momento la cosa va por ahí. [Pasa]

Ésta es la única que está del derecho de todas las que hemos visto.



Habla del ir mirando hacia arriba y el tipo de pavimento que os decía. Y ahora os tenéis que imaginar que todas estas cosas son árboles que están plantados y llenan otra vez todo este corte. [Pasa]



Por ejemplo, todo el tipo de trabajo con el prefabricado fue un trabajo realizado casi directamente viendo la pobre calidad del hormigón. Entonces, haces desaparecer cualquier necesidad de una junta perfecta, dejando siempre este mínimo voladizo que llega desde atrás. Los apoyos salen desde atrás, se biselan, etc. E incluso hemos encontrado una gran ayuda en el constructor con esto, habiendo aceptado unos medios tan elementales. Es decir, todas estas piezas se han encofrado “in situ”, ahí en la plaza con cuatro maderas. Es una construcción que realmente, cuando la ves terminada, te parece imposible, ¿no? [Pasa]

Es muy distinto de Tiro con Arco. Casi son los mismos mecanismos pero llevados hacia delante con un rendimiento totalmente distinto.



Y éste es el tipo de cortes que pueden pasar en el momento donde te detienes en uno de estos sitios cualquiera. De repente, la naturaleza vuelve a aparecer realmente como lo más abstracto, lo que está detrás, lo que viene hacia a ti. [Pasa]

Éste sería el momento de una de estas escapatorias, hacia el techo de la capilla, hacia la parte de atrás, donde casi puedes esconderte y desaparecer. Ir detrás, pues no sé, para estar solo, para cualquiera de estas… y vuelves. [Pasa]



Pero realmente me interesaba pasar por la pared. Es decir, ser consciente. Realmente… pasarás muy rápido. Son estos momentos donde apenas tienes consciencia pero sí, en cambio, pues sientes… Todos conocemos bien el sentimiento de estar aquí. En este sentido es un programa emocionalmente muy directo, ¿no? [Pasa]



Y estas son las lápidas finales. Están hechas de fundición, muy, muy delgadas para que no sean pesadas. Y finalmente, yo diría que esta será la zona donde se colocarán las lápidas. Estos son lo agujeros que os decía, como para poner cosas y dejar que caigan. Y ésta es la única pieza sobre la que proponemos que no quede nada escrito, de modo que simplemente haya algo que se vaya repitiendo en todas las tumbas.

Y en este sentido, para -luego lo veréis mejor en el edificio-, intentar aceptar ese simbolismo, al final parecía que el San… ¿cómo se llama, el santo cazador? San Hubertus ¿no? El santo este tan furioso al que se le apareció un ciervo con una cruz y lo convirtió. Entonces -y además éste es un paisaje de cazadores- el primer día que llevamos esta cosa, había cazadores en la zona y pensamos: "bueno, no está mal, hemos acertado". Porque seguramente es una limitación propia, pero lo que no podías era aceptar que iba a ir una cruz . Que va a estar en todos, ¿no? Y quien no lo quiera, no se lo pondrá.



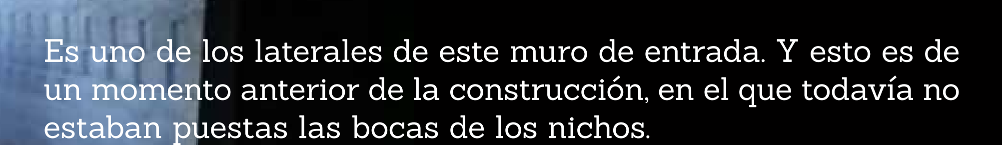
[Cambio del carro de diapositivas]

Vale. Bueno y éste muestra ese ir saliendo hacia arriba, más o menos como está ahora. Y ésta es una visión muy [alguien abandona la sala, risas] pegada. Tiene hambre. Por ahí vamos saliendo, ¿no? Vale, bueno ya está. [Pasa]

¡No, no, tira, tira, es igual!

[El proyectista pasa rápidamente dos diapositivas]

¡Pero no corras tanto! [Risas del público] Y éste es cómo esta pieza que os decía que... Tira un poco hacia atrás, vuelve a la anterior. [Vuelve a la diapositiva anterior]



Es uno de los laterales de este muro de entrada. Y esto es de un momento anterior de la construcción, en el que todavía no estaban puestas las bocas de los nichos.

Ésta muestra el empezar a bajar y todas estas piezas... [Pasa]

Son las que van repitiéndose en todo el edificio, en toda la construcción. Simplemente es la misma geometría que la lápida, lo que pasa es que se trata de la suma de lápida y lo que hay detrás. Hacer las cosas geométricamente transparentes.

Pero bueno, siempre aplicamos la estrategia de nunca sostener el suelo y cubrir, sostener el talud y esconder lo que hay detrás, sino siempre dejar estas distancias. [Pasa]



Ésta es, bueno ¡está al revés! No sé, ¿cómo está hecha? Desde el otro lado, no sé... En fin, es más o menos lo que verías al entrar, cuando ya empiezas a meterte en el cementerio, donde la luz entra de esta manera. Fuera no ves nada, todo el cementerio está muy por debajo de la cota. Ya lo veréis más adelante. [Pasa]

¡Ah, bueno! Ésta es la capilla. Está al revés, pero es igual. Volvemos, siempre igual, a entrar desde la plaza, por aquí. ¡Ah, no!, ¡ésta está bien!, ¡no!, ¡está bien, pero al revés! Entrando desde la plaza y también por aquí, éste es el edificio de servicios que os decía. Y el edificio este -yo creo que luego incluso lo veréis-, da un poco la pista. Si antes os decía que la capilla es un poco la que da la pista para todo el proyecto, yo creo que el edificio de servicios todavía lo es más.

El distribuir las cosas -por ejemplo, en la capilla, luego lo comentaré, pero es más elemental, las cosas pasan debido al acontecimiento que allí sucede-, en este caso, son cosas mucho más precisas: es una autopsia, es un depósito, es un lugar para exhibir, para reconocer el cadáver y este tipo de cosas. Una pequeña habitación para el cura, que también puede ser para el doctor, donde hay dos armarios. Entonces, se trataba de no distribuir este sitio, pues simplemente está detrás de esta fachada y es una fachada ciega, ya la veréis. Esta fachada que no es la suya, sino que es la de la iglesia.

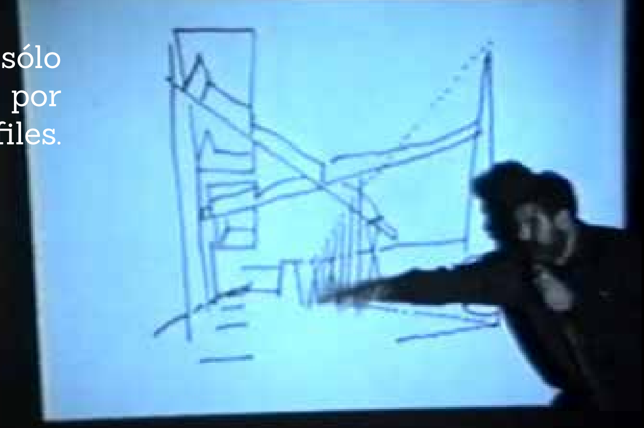
En este sitio la luz es cenital, entra por acá. Y entonces, detrás de este lugar está, como si dijésemos, el sitio donde están las cosas, el sitio donde está la gente, dónde te mueves, dónde está aquello que tú vas a ver ahí. Se produce esta identificación yo diría en términos casi topológicos: esto es idéntico a esto, esto es idéntico a esto, esto sería idéntico a esto. Es decir, ese tipo de geometría que no tiene que ver con el cortar, ni el dividir, ni el distribuir. Sino simplemente el colocar, el definir un recinto y basta. Simplemente es el muro de contención de esta pieza ciega y la luz llegando cenitalmente. Esto tiene que solucionarlo todo.

En la capilla todo esto está mucho más mediatizado, porque la cosa fundamental es cómo incluir la ceremonia totalmente en el interior. Estas puertas serían las que se abren y en el exterior cuentan que hay una ceremonia, a parte de que lo verías. La luz entra por estos lucernarios sobre el coche.

Entonces, simplemente, el féretro va hacia detrás, entra en este espacio y la ceremonia se produce aquí. Y el capellán, que está aquí, aparece por este lugar -luego ya veréis como- y más o menos circunda esto. Todo está oscuro, la única luz llega por aquí y algo por aquí, donde está la sacristía con los sacramentos. Pero es una luz casi teatral, de estas clásicas, sin más historia. Y entonces, fijaos, es como si esta espalda no existiera, ¿no? Como si solo estuvieras delante de lo que sucede, donde la única cosa importante es este muro de cristal. Como si todo el edificio sólo fuera para eso: para colocar un muro de cristal entre los presentes -los presentes en términos de flores, etc.- y la ceremonia. Parece que quiera diluir la explicación y la explicación del programa. Pero no es esto. La seguridad de estas cosas viene a través de este tipo de razonamientos. [Pasa]

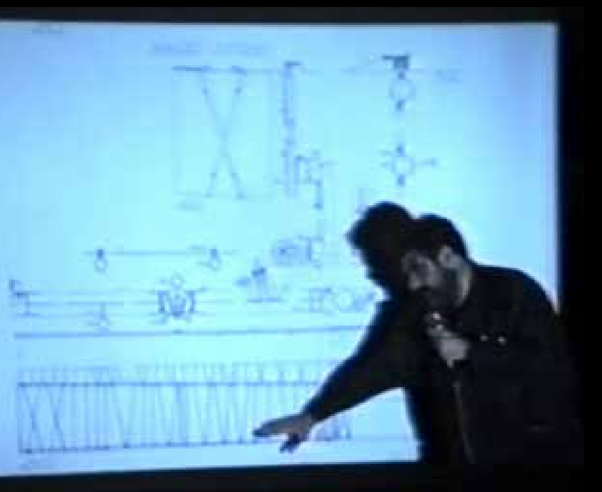
Ésta es la…

Seguramente es una exageración, pero la capilla sólo es esto. Es este sitio acá y el otro allá, separados por una especie de muro de cristal sostenido por perfiles. [Pasa]



Éstas son esas pequeñas luces que os decía de atrás. Aquí, como es hormigón blanco, la luz al entrar por acá parecerá casi que está a la altura de un mantel de estos blancos que hay en las mesas de las iglesias. Y estas tres pequeñas cosas iluminadas aparecerán a contraluz, con lo cual no te parecerá que no hay una pared. O sea, que tienes una especie de mesa. O que no te acercarás y te darás en la cabeza. Pero la idea es un poco ésta. Esto recuerda –o al menos cuando lo hacías tenías en la cabeza- a esa especie de ilusión de profundidad de la arquitectura más primitiva de Rafael, ¡ay!, de Bramante en la que casi no es posible hacer las cosas, entonces las haces sumándolas. El famoso ábside de San Sátiro, que para mí es una de las piezas más sorprendentes, ¿no? [Pasa]

Ésta es la otra pieza, la que está colgada delante. Siempre hay un pequeño significado, yo diría como casi humorista, cotidiano, dado a las cosas. Seguro que cuando estás mirando esto, al final descubres que puedes contar del 1 al 12 de tres maneras distintas: desde la derecha, desde la izquierda, desde arriba y desde no sé dónde. Y es esa especie de vacío de pensamiento, de coger en un momento la mirada y distraerla, porque así renunciarás también siempre a estar recordando lo que pasa detrás. Ese tipo como de disolución de las cosas. [Pasa]





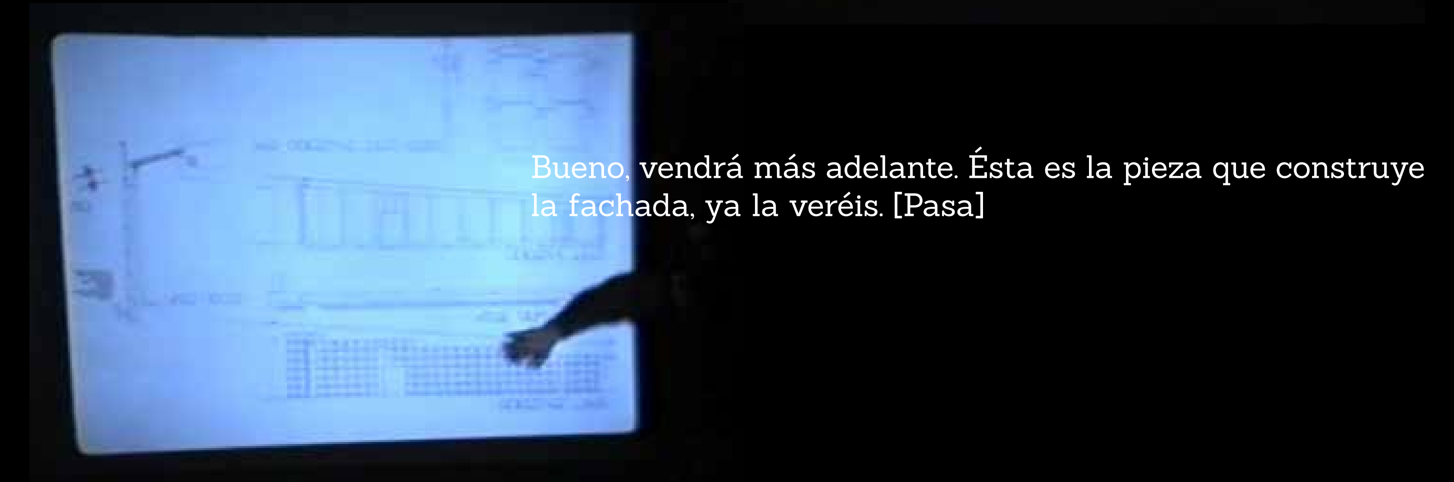
Y ésta es la puerta dónde está el único chiste. En este sentido vas aumentando casi las bromas porque no sabes cómo entrar o relacionarte con estas cosas. Ésta es la pobre puerta giratoria por la que sale el cura. En esto, supongo que todos recordáis a Buñuel y el problema de los curas y los copones que no se caen. El cura saliendo de una puerta giratoria. Me parecía que era el único modo por el que podía entrar a la iglesia. Un poco descontrolado hasta que se ubicara otra vez y ya fuera para allá [risas]. Pero si te planteas el problema de cómo puede un espíritu atravesar una pared, has de recurrir a la puerta giratoria [risas]. Materialmente más cierto, ¿no? Inclusive un significado escondido. Y los peces son para que no resbale. [Pasa]

Digamos que el humor al final se va transformando, lo vas exagerando, porque tampoco sabes cómo salir de la jugada. Por eso, yo creo que la última, incluso, es muy exagerada, ya la veréis. Ésta es la puerta. Además, el pobre hombre tiene que ir a la sacristía que está acá y entonces rodear al público. Por lo que, cuando llegue aquí, el público estará totalmente espantado [risas]. Ésta es una de las cosas más sorprendentes en Ronchamp. Si alguna vez habéis estado, el hecho de desplazar los bancos a la izquierda del altar, hace que el cura, que es como el Jorobado, corra como un loco por el lado derecho. Nadie se mueve. ¿Recordáis aquellos muebles, casi de iglesia calvinista, que tiene el Corbu ahí metidos? Nadie saca un pie porque el cura lo coge [risas]. Este rodear totalmente, hace que realmente las paredes apenas tengan significado, ¿no? En este sentido, la ceremonia, lo que sucede en este momento, es lo más importante y es a lo que hacen referencia todas las marcas que has puesto. Yo creo que el paseo ritual era casi esta desorientación de llegar hasta allí y volver acá y, así, tú te encuentras totalmente envuelto por lo que sucede. [Pasa]

Éste es el edificio de servicios que os decía antes. Este sí que está bien, me parece que es el único. ¡No, está al revés! [Risas] Lo siento, pero en estas condiciones, es un desastre.

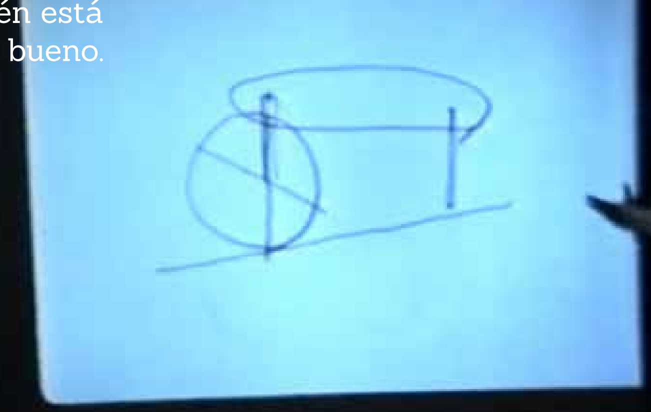
Bueno, ésta es la pieza que os decía y todo esto es la zona de espera. Y la última, última, última pieza de todo el proyecto es esta mesa. Que tenía que ser el sitio donde exponer por un momento, porque al final los frigoríficos están aquí, el cadáver. Y pensabas que era lo último, como intentar contar cómo sales de este proyecto. Ya que un trabajo de estos te involucra totalmente y vas estableciendo este tipo de relaciones casi entre familiares y de exceso de confianza muchas veces. Entonces dices, me interesa una pieza donde la misma brutalidad de lo que ha sucedido haga invisible cualquier cosa, por lo que nunca debe aludir a lo que va a suceder.

Entonces, es una losa de mármol con una rueda parecida a una bicicleta. [Pasa]



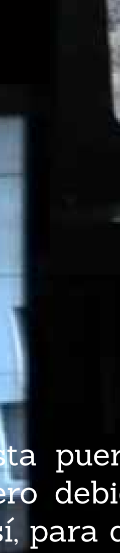
Bueno, vendrá más adelante. Ésta es la pieza que construye la fachada, ya la veréis. [Pasa]

Es ésta, ésta era la última pieza. Está encargada, no se hace por pereza. Porque yo no voy a comprar la rueda, porque el constructor no me la pide… Pero también está esa duda, de si lo harás o no. Yo creo que sí, pero bueno. [Pasa]



Pero lo que sí que me parece claro es que nunca debe hacer referencia. A lo más que se puede parecer es a un mueble de clínica o algo que está por ahí, ¿no? Nunca vas a encontrarte la alusión a las cosas directamente. [Pasa]

Ésta es… Ahora está ya más terminado. Ésta es la foto desde la plaza y éste es el mismo muro, idéntico al que habéis visto antes, cambiando la calidad del hormigón. [Pasa]



Esta puerta siempre está entreabierta. Se cierra, pero debido al grosor del muro ya está pensada así, para que toque por acá y toque por acá. Nunca será un edificio cerrado y secreto, siempre vuelves a ver, esto es, lo de atrás. Las piezas para apretar son idénticas a las de las lápidas y todo esto. [Pasa]

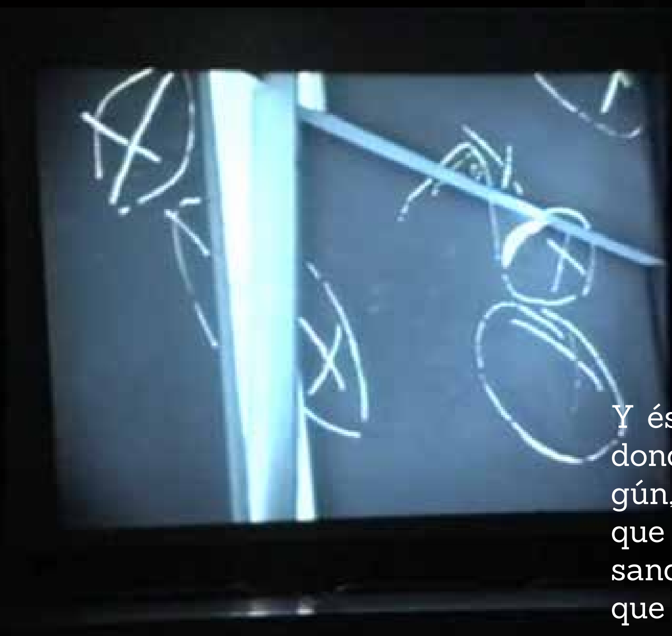


Esto es cuando estás dentro del edificio. [Pasa]

Ésta es cuando ya estás dentro del lugar más privado, el recorrido de pavés que va uniendo las distintas salas: éste es el paisaje interior.

Ésta es justo la zona de la sala de autopsias, me parece.

[Pasa]



Y ésta es la última puerta, la de salida de servicio, donde me pareció bien al final marcar también algún, no sé... Contar algo de lo que pasaba ahí. Para que no fuera tan secreto. Cuando lo haces estás pensando en algo, pero ya te olvidas y tampoco sabes lo que es, ¿no? [Pasa]

El proyecto que os voy a contar ahora es el último. Lo demás son unas fotos muy rápidas. Es el proyecto para el campo de entrenamiento y competición de tiro con arco en Barcelona, que también está en construcción. Es un proyecto hecho mucho más tarde, pero debido a la velocidad de la construcción en la Olimpiadas, igual que en el otro se ha hecho en tres años, aquí se ha hecho en cuatro meses, cinco meses. Es realmente sorprendente. Entonces, llegas tú a valorar más la dificultad de las cosas, porque, bueno, ya lo veréis...

Así, el proyecto viene dado bastante por la planificación. Es un proyecto entre paisaje y construcción. Ha de albergar como a 4.000 mil personas en el momento de las Olimpiadas, pero luego simplemente pasará a ser unos campos de futbol y de rugby. Y las construcciones que quedarán son los servicios para este deporte. Es decir, en este sentido, el tiro con arco sólo sucede en un momento de su trayectoria, que es un momento fundamental y en algo del proyecto queda.



Ésta es la parte de competición y ésta es la parte de entrenamiento. El planteamiento general en cuanto a la planicidad de la superficie está dado y, entonces, la colocación de los edificios también. Es decir, es una serie de grandes explanadas que descienden, donde el edificio tiene que colocarse justo en lo saltos. O sea, de aquí a aquí siempre hay un salto de unos cuatro metros: lo colocas ahí. Por tanto, ya de entrada tienes que estás construyendo un enorme y larguísimo muro de contención, hagas lo que hagas. Estás colaborando en sostener este muro que hace posible esta explanada. Imaginaos la línea de puntos que va cortando la montaña en unos aterrazamientos regulares, podríamos decir que toda esta explanada la estás construyendo con esto, ¿no? De manera muy elemental, el proyecto -si tuvieras la cabeza vacía, que a veces lo parece [risas]-, sólo estaría contando la historia de un muro de contención, desde acá hasta acá. Un muro que aquí pasa a ser introvertido por el carácter mucho más privado que luego va a tener el rugby, que es casi un club, mientras que aquí pasa a ser totalmente extrovertido por dos razones: que esto va a ser el vestíbulo de entrada de las 4000 mil personas que se colocarán por acá y que luego en el campo de fútbol a la vez toda la práctica se cruza en el exterior y el interior simplemente es una ducha cuanto más pragmática mejor. De esta manera, podías pasar de estar aislándote, que el mismo fraccionamiento del muro -un poco como en el proyecto del cementerio que habéis visto- fuera definiendo los espacios, hasta éste que es al revés: el muro lo que tiene que hacer es casi proteger de la agresión exterior y sobre todo hacer posible este vestíbulo al aire libre. Es casi un proyecto, yo diría, de escaleras. Éste es de escaleras o rampas y éste es de una cueva, ¿no? [Pasa]



Éste es el plano general. Esto es cómo va a ser después de los Juego Olímpicos. Éstas son las dos pistas de fútbol, un parque que está más o menos aquí y un… Ahora, de momento, simplemente se trabaja en los límites. [Pasa]

Éste es el primer proyecto. Esto que os decía de la zona de entrenamiento, donde otra vez vuelve a ser, pues bueno: ir probando, ir tirando atrás, ir empujando, ir retirando otra vez este muro que estaba acá. ¿Para qué? Para que pueda permitir la colocación precisa de las cosas que son las dos piezas fundamentales, que son éstas. Y entonces, usar una especie de lógica. Más que lógica, una tautología casi. Si esto es un porche, cuando el edificio gira, es decir, esta trampa retórica: si esto es un muro de contención y esto es un porche… Es decir, si esto es un muro de contención, esto será un porche. Y si esto es un muro de contención, también, y si esto, también. Por tanto, consigues llevar el… Apretar al máximo el muro de contención para que pase a ser una especie de edificio, de porche que se mira así mismo. Lo que aquí está mirando hacia adelante, lo que pasará aquí. Cuando empieza a ser edificio lo que hace es casi enfrentarse y te estás cambiando y duchando exactamente debajo de un porche, como si lo hicieras aquí. Lo único que pasa es que delante hay otro porche y en medio hay una pared. Pero bueno, una pared que esconde una actividad idéntica a la que haces tú. O sea, se produce una simetría que es además por donde entra la luz. Fijaos que es casi al revés: es llevar estos "punzonamientos" hacia el interior, hacer que la luz recupere este corte y hacer que las actividades sean simétricas cada vez. Simétricas en el muro de contención y que luego se vayan diluyendo en esta zona, que es en el fondo lo que te gustaría que siempre pasara en un porche. O sea, que no existiera esta frontalidad de las cosas, sino que las habitaciones se fueran orientando debajo de esos techos que tú has proyectado.

Se trata de un momento intermedio de lo que os he contado un poco en el primer proyecto de Parets, en el que las cubiertas, debajo, permiten el recorrido de la gente. Entonces si, como en un film, escenificaras este recorrido y lo marcaras como si fueras un escenógrafo preparando una escenografía, yo creo que quedaría uno de estos recorridos. De esta manera, estos recorridos que ahora son una pared de ladrillos lo que hacen es cerrar ciertas actividades. [Pasa]

Ésta es la sección constructiva. Aquí, lo de la tierra armada -que en el cementerio todavía no había comenzado a construirse- ya es una cosa, de entrada, clara. El porche funciona a través de un equilibrio que es un anclaje de antes de empezar a montar la tierra armada. La tierra armada es ésta y esta pieza va cambiando, diríamos. Pero la historia del edificio empieza con esto. La construcción está toda aquí y además es, por ejemplo, la primera vez que utilizamos ladrillos, este tipo de materiales, porque creo que son los únicos que pueden llegar a hacer una construcción manual parecida a aquella que habéis visto antes de la sombra, donde están puestos uno por uno, luego lo veréis. Es decir, el edificio empieza en esta sección. [Pasa]

Y va llegando a construir este sitio. Está más o menos bien esta vez.

Venimos por aquí, están estas cubiertas. El porche más largo estaba allí. Entonces, cada vez que va apareciendo este muro, el muro va cerrando las dos zonas de duchas importantes, la zona del doctor y las oficinas, esta zona de aquí que es un bar exterior, una sala de reuniones para los del rugby y un patio de entrada donde hay un árbol con una pequeña fuente, un pequeño gimnasio, un sitio exterior, etc. Como si todo este trabajo en el fondo fuera para contar que debajo de un porche han de pasar estas cosas. [Pasa]

El edificio pasa a ser este. Es decir, esa sección se mira así misma y entonces es este. Además, es muy curioso que esto que tiene la forma de goterón al final todos lo llamamos "el goterón" y hasta a mí me despista, porque al final por aquí no desagua nada, todo desagua por el otro lado y esto lo que es, es un lucernario. Lo que pasa es que la poca agua que caía ahí pensaba que no estaba mal expresarlo de esta manera, como si estuviera recogiendo el agua, lo que sí, sería bonito. Lo que pasa es que es totalmente excesivo. drenará las superficies que hay detrás. Como cuando cierras un muro, lo más importante es dejar salir: cerrar, dejar salir el agua, dejar salir las hierbas, dejar salir la humedad que hay detrás, todo este tipo de cosas. Muy intuitivamente, era así. Seguramente es una decisión demasiado rápida, pero ese proyecto también se fue elaborando así.

Lo que os comentaba de las duchas a ambos lados. [Pasa]

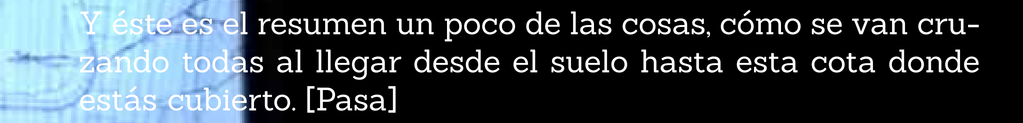
Aquí veis la planta mejor, sin la proyección de las cubiertas.

Es curioso que esto es un edificio mucho más preciso que el otro y que se ha construido mucho mejor. Y es que aquí la dificultad estaba clara desde el principio y nadie se atrevía a negarlo. También en el otro caso -que era una geometría mucho más regular, ya la veréis-, es donde se han cometido los mayores errores. En cambio, en este yo siempre hacía la broma, que es un edificio que se ha de construir primero en una maqueta 1:1 y luego hacerlo. Hasta que les convencí de que el encofrado era exactamente este.

Y bueno, los pilares, por ejemplo, han tenido que colocarse después. Primero tenías que acertar muy bien y definir la relación entre jácenas y paredes. Cuando tenías esta relación podías colocar los pilares. Tampoco es tan grave, simplemente hay que apuntalar estas piezas y luego con una grúa ir colocándolas, etc.

Se trata de un edificio que se ha ido construyendo todo a una velocidad importante, pero donde cada decisión es importante, es una prueba. No digo que me vaya a interesar continuar trabajando así, pero, en este sentido, cada decisión, cada medida, cada pieza de estas es importante. La manera de colocar los revoltones al revés para que den una sombra como un artesonado, etc. Cada punto de estos es importante. [Pasa]

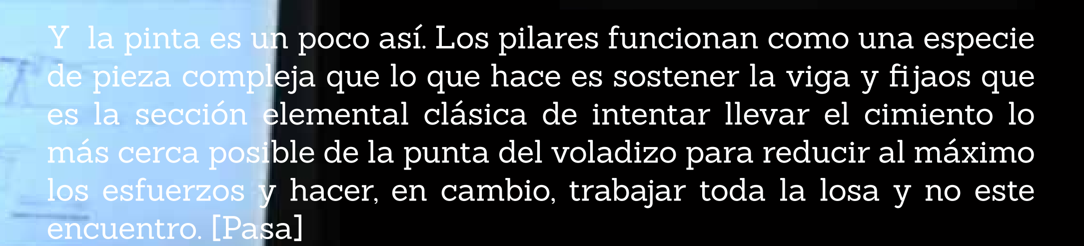
Y seguramente el sitio más interesante será este. El momento en que estas paredes dan la vuelta a todo esto. Es decir, esto es una construcción de ladrillo -me parece que ahora veréis alguna-, todo el encofrado es visto, también de obra cerámica en la losa de hormigón y simplemente hay hormigón en los nervios y en el muro de contención. Este hormigón que luego desaparece para ser un muro de tierra armada como el que habéis visto en el cementerio. [Pasa]



Y éste es el resumen un poco de las cosas, cómo se van cruzando todas al llegar desde el suelo hasta esta cota donde estás cubierto. [Pasa]

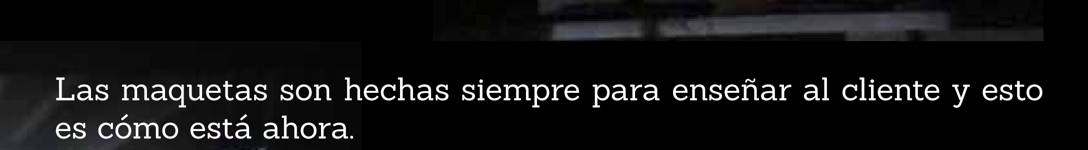
Es más o menos algo así. Aquí la broma para abandonar el proyecto es que yo creo que es de los pocos proyectos que en las Olimpiadas se han atrevido a poner "el Cobi", porque a todos nos da un poco de vergüenza. Entonces, como aquí ya no se nota, es absolutamente igual, nadie lo va a ver. Es un "Cobi" para estrábicos. Sólo si eres estrábico, pones los ojos aquí y entonces te das cuenta de que es "el Cobi", sino es una especie de cosa para entrar.

Y por ejemplo esto, aunque hay problemas de presupuesto, nadie lo pone en duda, lo cual es absolutamente curioso. [Pasa]



Y la pinta es un poco así. Los pilares funcionan como una especie de pieza compleja que lo que hace es sostener la viga y fijaos que es la sección elemental clásica de intentar llevar el cimiento lo más cerca posible de la punta del voladizo para reducir al máximo los esfuerzos y hacer, en cambio, trabajar toda la losa y no este encuentro. [Pasa]

Una maqueta muy aproximada para que el "cocs" supiera de qué iba la cosa. [Pasa]



Las maquetas son hechas siempre para enseñar al cliente y esto es cómo está ahora.

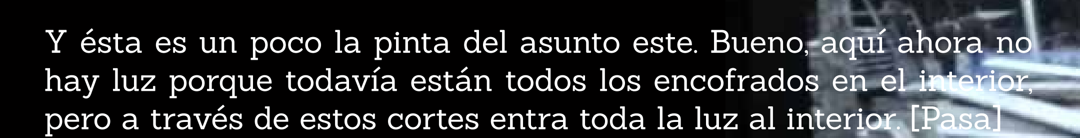
Además, te entra la duda de si dejar los pilares de color minio o no. Yo lo pararía en cualquier momento. Es decir: "ya está bien, para. Fuera. Ya está bien, ya no hagamos más". Se trata de ir viendo cómo las cosas suben o se detienen. Te gustaría eso que os contaba antes, que estuvieran completas y cada momento más que otra cosa.

Éste es el artesonado que os decía. Ahora, yo creo que lo que sí le hace falta, desde un punto de vista muy conservador, es unas paredes que vayan redefiniendo estas medidas. Porque ahora yo creo que no es que sean excesivas, es que no están definidas para lo que van a ser. [Pasa]

Creo que el proyecto empieza a ser mejor así, cuando empieza a tener las paredes. Pero desde un punto de vista conservador, desde un punto de vista como más egoísta, me da igual.

Éste es el modo de construir que os decía: usar un tipo de encofrado perdido que se utiliza en los dinteles y ponerlo del revés (han mecanizado una pieza manual que ha permitido ir montando).

Todo el edificio está pensado de la misma manera. [Pasa]



Y ésta es un poco la pinta del asunto este. Bueno, aquí ahora no hay luz porque todavía están todos los encofrados en el interior, pero a través de estos cortes entra toda la luz al interior. [Pasa]

Aquí se ve un poco mejor, todavía está todo muy ... [Pasa]



Es la primera vez que las veo, que conste, por eso he puesto tantas. [Pasa]

Ésta es la pieza que os decía. Tenemos una pequeña broma, que ahora que estoy lejos de Barcelona, me hace gracia contarla. Cómo usar esta especie de materiales clásicos de la escuela de Barcelona que ellos ya no usan. Pensaba que no estaba mal decirlo, volver otra vez a los ladrillos, los no-sé-qué, como cuando hacíamos "realisme". En cambio, colocarlo en este contexto, ya veis que no tiene que ver con nada directamente. Es curioso cómo, por ejemplo, hay coincidencias con el edificio que se está haciendo atrás, que lo hace (Garcés y Sòria[7]) y de repente es de ladrillo, pero por razones totalmente distintas. Pero como la muerte nos iguala a todos, queda una especie de coherencia entre aquello y esto, que yo creo que si se analiza aparecen niveles de comprensión incluso en el uso del material muy distintos. Totalmente distintos. [Pasa]

Vamos hacia el siguiente edificio. Hemos visto éste. En éste hay una parte muy importante que ahora se está empezando a construir, que es el movimiento de tierras. Es algo parecido al cementerio. Estos son como grandes taludes que vienen dados por la topografía y el trazado de las calles, realmente hacer permisible y accesible las cosas, que cuando lo dibujas estás pensando en empujar con los dedos. Luego hay un mecanismo gráfico que te hace repensar las cosas.

Entonces, diríamos que es como todo este movimiento de tierras que se va apelotonando en este borde para ir levantando pequeños taludes que permitan que esto sea otra vez como lugares interiores, casi habitaciones. Así, en el esquema fundamental es una rampa que se divide en tres bajando por acá. Perdón, bajas desde acá, bajas y bajas desde acá. O sea, habría tres entradas y una única salida de control para llegar a las pistas.

Esto ahora es fútbol, pero va a ser tiro con arco. Es decir, el edificio lo único que hace es apretar y dar un poco de dignidad, entre comillas, irónica a todo esto. Por aquí detrás pasa lo peor (las duchas y no se qué), mientras, en cambio, el edificio está haciendo un esfuerzo por ser educado y cubrir los lugares públicos.

Por otra parte, hay una especie de pérgola que cruza todo esto e indica desde lejos que por aquí funciona una rampa. Pero esto es más bien banal, está hecho de un modo excesivamente directo. [Pasa]

Mientras que el otro proyecto era aquella sección en equilibrio, en este caso es una pieza prefabricada de hormigón que se coloca delante y que luego es la misma que sostendrá la tierra usando una tecnología parecida a la de la tierra armada, en el sentido en que son piezas que se colocan contra el talud y se atirantan a través de tensores. Casi como sostendrías esos muros de autopista, con ese tipo de tecnología seguramente exagerada, directamente ligada a un lugar público.

Ésta será la zona de vestuario y en estas zonas existirán las duchas o el bar o las oficinas o lo que haga falta. Se iluminan por aquí, ya lo veréis. [Pasa]

Esto es un poco el trazado de esto. Las piezas son idénticas -ya las veréis luego-, la geometría en el interior es totalmente regular. En cambio, en el exterior lo que hace es apelotonarse casi como hacen la tierra y los pavimentos o del mismo modo que harán las personas al entrar. Este momento de detenerse, pero sin cortar el movimiento, pensando más en los flujos, en no parar la formación de grupos de personas, todo ese ejercicio de dividirse en racimos que ya conocéis, ya que es la mejor manera de pensar un vestíbulo, de pensar siempre en dividir o peinar. Esto funciona así.

El edificio es bastante pequeño, aunque tiene una dimensión importante, ya que todo sumado tienen una dimensión de 180 metros cada uno. Esta pieza tiene unos 50 o 60, pero realmente lo importante es todo este lugar de alrededor. Se moverán por aquí. [Pasa]

Si antes hacía una aproximación al interior, ahora las aproximaciones sólo pueden ser desde arriba y ver cómo las sombras o las marcas en el pavimento o ese tipo de cosas son las que te guían. Aquí todo es plano, es decir, si aparece un volumen da igual, casi son señales de tráfico pintadas en el suelo. No existe esta densidad que aparece en el otro edificio. Creo que volviendo otra vez a la casa de Javier ya en el principio, la densidad de las cosas está mucho más ligada a lo privado. O sea, éstas son marcas casi demagógicas, que si aparecen así es porque las interpretas de un modo subjetivo, pero podría ser, y realmente sería fantástico saberlo hacer, pintando de amarillo tres flechas en el suelo. Es lo mismo. [Pasa]

Éste es el proyecto en el dibujo del anteproyecto, pero es el único que tengo completo. Es para contaros un poco cómo funciona el interior.

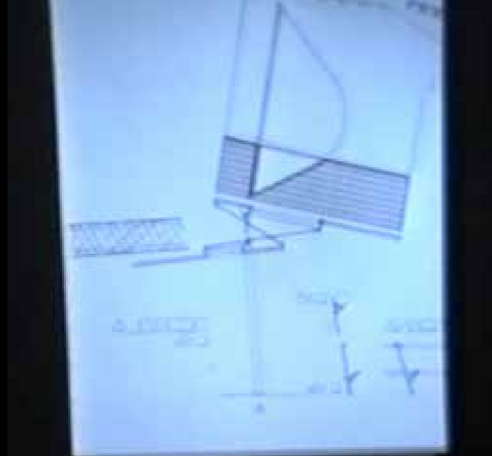
Es esta serie de duchas y vestuarios que se repiten a lo largo de todo el proyecto. Hay una parte de entrada que apenas se nota, es una división un poco más importante. Hay alguna luz cenital por aquí. Hay una sala de reuniones que al final es un almacén, los del fútbol son un desastre. Esto viene por aquí y aquí hay un pequeño bar al cual accedes desde el exterior atravesando este muro.

Éste es el dibujo de las rampas, que quizás se ve más claro aquí. [Pasa]

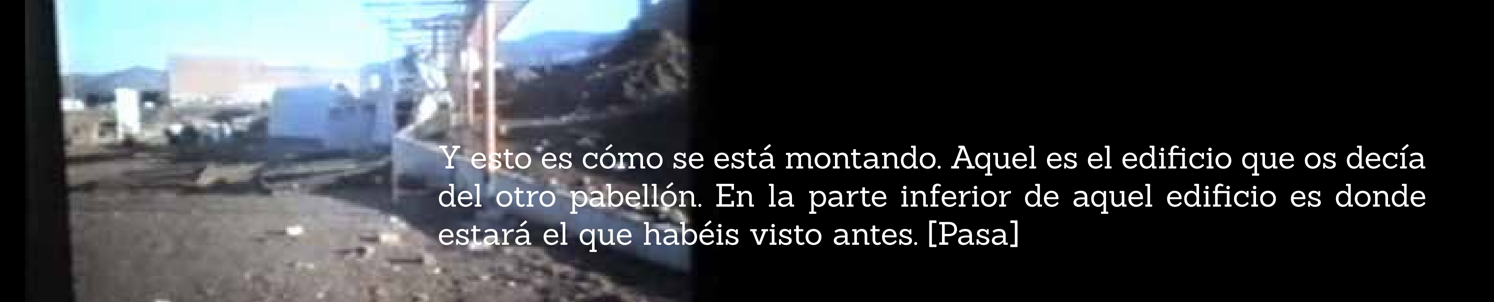
Bueno, y esto es tal y como os decía. Si ahora recordáis la sección primera, esta sería la sección última. Y los dos proyectos son las distintas variantes de este tipo de secciones. Aquí, por ejemplo, te gusta pensar que esto es casi es innecesario, aunque sea lo que construye el proyecto. El corte importante es éste. Aquí está la luz. Aquí está la luz cenital. Por aquí entra la luz y entonces la luz sale a través de estas ventanas triangulares, que hay muchísimas, y por la noche funciona igual. De manera que el borde que está sosteniendo, trabajando y midiendo todo el proyecto es éste y va a ser un borde invisible. Y el resto sólo son piezas apoyadas delante. [Pasa]

Y ésta es toda la historia que seguramente cuenta un poco también la debilidad del proyecto y porqué esta pieza es así. Es casi demagógico: intentar que el edificio te cuente que el paisaje también es construido. Es decir, que por ahí, el elemento por donde estará pasando la gente de razón de ser a esto, que es el último horizonte. Aquí, en este sentido tan gráfico que tiene esta parte del proyecto respecto a la anterior que habéis visto, me interesaba esta pérgola, que solo está para una cosa. Seguramente, y en este sentido también tiene algo de error, ya que solo está para dejar pasar luz por su interior, proyectar sombra en el perímetro y hacer que en el suelo aparezca el dibujo -no sé si recordáis de las plantas, pero bueno, va moviéndose. Y logra explicar que es un nudo estructural iluminado, más que otra cosa.

Sucede que existe la zona cubierta. Seguramente podríamos decir que este es un proyecto de sucesivas afirmaciones. Yo creo que no estará mal, ya que está dedicado a esta gran cantidad de gente. Es decir, es un proyecto muy poco introspectivo, al contrario que el otro. Cuando estás creando dos hermanos, nunca se sabe. Un día te gusta más uno y otro el otro. [Pasa]



Ésta es una pregunta que todo el mundo me hace, ¿cuál te gusta más? No sé. [Pasa]



Y esto es cómo se está montando. Aquel es el edificio que os decía del otro pabellón. En la parte inferior de aquel edificio es donde estará el que habéis visto antes. [Pasa]

Éste es el inicio de la pérgola.

Y esto es un banco en el interior. El pavimento irá en un nivel más alto, pero bueno, os quería enseñar la pieza y cómo se monta.

[Pasa. Pasa. Ya queda poco, unas cuantas “diapos” y basta. Todo lo que viene ahora son fotos, ya no hay más planos]

[Cambio del carro de diapositivas]



Ésta es la pieza. De repente, una de las sorpresas es la dimensión que adquiere. Fijaos en este personaje. Aparecen conexiones muy directas que casi me hacen reír. [Pasa]



Es decir, es como la Alhambra. [Pasa. Pasa. Ya lo verás en las siguientes]

Casi, hace reír.
De repente estás en la zona de los baños turcos.

Bueno, no sé [risas].

Es esto. Ahí lo tienes. Sin ninguna voluntad de haberlo pensado. Simplemente, de manera inconsciente, pensar qué vibración de luz te interesaba en este sitio de acá.

[Retrocede]



El edificio es mucho más esto. Este detenerse antes de que puedas caer o acercarte, etc. Fijaos que aquí tendremos una sombra muy clara, de manera que claramente es como decir que lo que sostiene esta superficie está mucho más atrás y esto simplemente lo cubre.

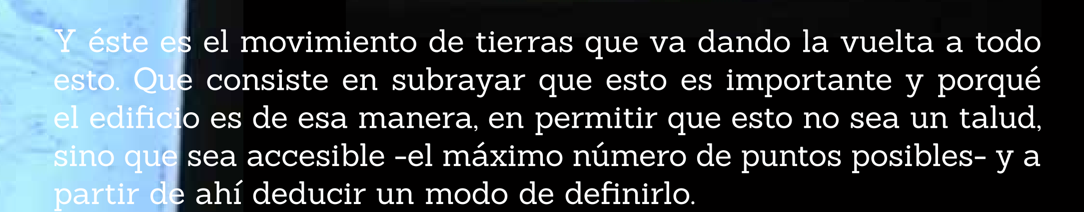
Como está pensado es de noche. Es decir, así sería cuando mejor se entendería eso que os decía de la proyección desde ese punto de ahí.

Ya veis, son construcciones totalmente en la periferia de Barcelona. Esto es la zona de Vall d'Hebron. [Pasa]

Bueno, ésta es la zona de la entrada, me parece.

Y aquella es la zona del bar y la pérgola que cruza por arriba. [Pasa]

Y éste es el movimiento de tierras que va dando la vuelta a todo esto. Que consiste en subrayar que esto es importante y porqué el edificio es de esa manera, en permitir que esto no sea un talud, sino que sea accesible -el máximo número de puntos posibles- y a partir de ahí deducir un modo de definirlo.



Aquí, finalmente, en toda esta parte delantera, no hemos utilizado la tierra armada, que es excesivamente compleja y está muy pensada para estar cerca de ella, sino gaviones de estos con piedra y muros que se aguantan por gravedad. [Pasa. Pasa]



Esto es lo que en la maqueta se convertía en esta especie de cosas absolutamente indefinibles.

O sea, son formas que tienes y que las aceptas porque hay una cierta lógica en el hecho de moverse a través de ellas, pero que te van educando.

A mí cada vez me gustan más. Seguramente es un problema enfermizo ya, pero bueno, las tienes ahí. [Pasa]

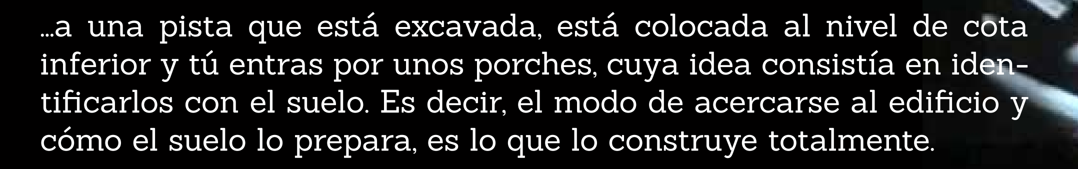


O éstas, que son realmente repugnantes. [Pasa] [Risas]

Y yo creo que esto, mucho más delicadamente, está en… Éste es el proyecto del Palacio de los Deportes de Huesca.



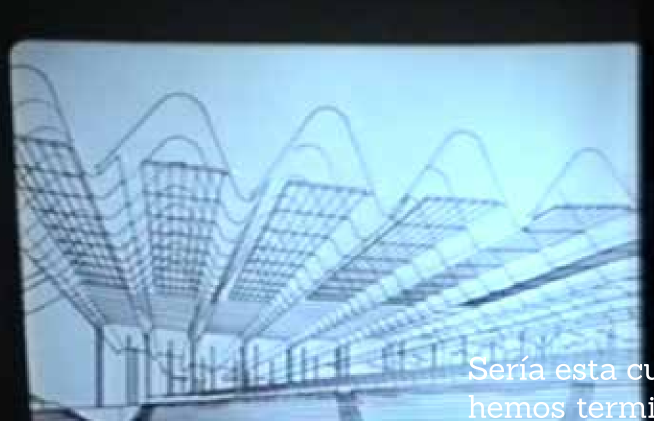
Ésta es la maqueta del anteproyecto. Pero bueno, la parte fundamental era ésta. Es decir, hacer que el movimiento de tierras ofreciera todo aquello que la construcción no tiene porqué hacer. Es decir, ni el vestíbulo ni nada más, sino simplemente el cómo te acercas… [Pasa]



…a una pista que está excavada, está colocada al nivel de cota inferior y tú entras por unos porches, cuya idea consistía en identificarlos con el suelo. Es decir, el modo de acercarse al edificio y cómo el suelo lo prepara, es lo que lo construye totalmente.

[Pasa]

Es decir, es esto, esta fotografía exactamente. Y la cubierta lógicamente no puede sostenerse sobre ninguna cosa que toque el suelo. Por esto, hay un tendido de cables. Pero no catenarias, sino cables tensados desde un par de mástiles delanteros que forman una superficie horizontal sobre la que ir apoyando estas cubiertas ligerísimas y en paz, enfatizando esta relación entre los dos suelos. [Pasa]



Sería esta cubierta. Estos son dibujos del anteproyecto, ahora hemos terminado el ejecutivo y continúa. [Pasa]



Esta cubierta, de la cual lo que interesa es esto, la relación entre un horizonte y un techo. [Pasa. Pasa]

Este casi es el dibujo más importante, en el que el movimiento de tierras -que a mí me interesa muchísimo- lo que hace es dejar sitio en el exterior para que se produzca una actividad idéntica a la que se produce de un modo secreto en el interior. Es decir, si aquello es un campo de básquet sólo para el 'magia' y los fichajes millonarios, aquí sucede exactamente lo mismo. Se trata de pensar las cosas casi de un modo especular.

En este sitio de acá, seguramente esto es lo único interesante. En este dibujo aún no estaban hechos los vestuarios debajo de la tribuna, que se podían usar por dentro y por fuera. Acá es donde están colocados los mástiles, no por un problema de distancia sino porque los dos mástiles, con luz artificial, definen este lugar y a la vez son los que -de espaldas, como los atlantes cuando aguantan la tierra- lo sostendrán. Fijaos en que todo el movimiento de tierras exterior lo que hace es ir definiendo gradas, sitios para estar o un paisaje para esa actividad. [Pasa]



Mientras que el proyecto en el que tú estás pensando y tienes en la cabeza es esta relación de distintos techos, suelos, que protegen el momento importante de una competición interior de baloncesto. [Pasa]

Esta sensación de estar pegado al suelo y siempre trabajar con el suelo empieza a desaparecer en Hostalets -me gustaba la idea de enseñároslo. Es el centro cívico que seguro que habéis visto publicado, en el que las rampas lo que hacen es ir cubriendo una actividad sin apenas tener cuenta del suelo.

Y son las fotos que os quería contar al principio de cómo incluso la obra o la construcción te permite volver a verlo y volver casi a dibujarlo, sin estar huyendo siempre de una explicación muy finalista. [Pasa]



Para mí éste es un momento fantástico, en el que las trazas aparecen en el suelo como nunca más volverán a aparecer, como si las hubieras encontrado más que como si las estuvieras construyendo tú. Casi continuando las calles. Fue el sitio donde empecé a hacer este tipo de fotos que me permiten detener el ojo en lo que quiero, es decir, en la relación entre esto y esto, que lo hace posible. Cosas de estas que te están permitiendo, no cambiar el diseño de lo que haces -porque yo creo que esto no es fundamentalmente importante, si al final la barandilla te gusta o no, si la cambias o no- sino estar recogiendo todo lo que esto ofrece. [Pasa]

Como buscando la abstracción que provenga de estas cosas. Lo que tan banalmente explicas cuando lo estás construyendo así porque quieres ser muy claro. Quieres contar que las rampas se esconden, pasan por detrás de la pared y llegan a la terraza, etc. [Pasa]

Y cuentas el proyecto de la manera más sencilla que puedes. Es como un abanico que esconde una sala que está en el interior y que se ilumina por aquí. Y el abanico está totalmente abierto a esta zona y se puede subir cuando el edificio está cerrado. Todo ese tipo de explicaciones de lógica elemental. [Pasa]





Yo creo que cuando te planteas cómo fotografías este espacio interior y empiezas a probar, a detener el ojo e ir mirando, buscando cuáles son los mejores puntos de vista, ya aceptando que una sola foto no es posible -porque cuando estás dentro de una foto te interesa mirar acá, pero te interesa saber que en tu cabeza está todo lo demás-, entonces, le das la libertad a la cabeza para moverse. [Pasa]

Yo creo que en este tipo de fotos se cuenta más de lo que es este sitio. Aquello que, cuando estés sentado, comentarás con alguien y el edificio te servirá un poco de guía, como cuando te giras. Es decir, nunca vas a tener esa visión que tienes en un cine. [Pasa]



Éste es el edificio exterior. Ésta yo diría que no es una foto coherente como las anteriores. [Pasa]



Yo creo que ésta es la foto. Este no paralelismo entre las distintas jácenas hace posible que este edificio nunca, nunca tenga una única visión, sino que lo que ofrece es ver a través y ver a través de la calle desde la que estás llegando. Así, siempre existe esta unidad compleja entre la jácena que sostiene el forjado, la jácena que se sostiene a través de ésta, etc...

O sea, vas haciendo estas visiones cortas. Es decir, si fuéramos capaces yo diría que aquí esto no es paralelo a esto y este pilar que se sostiene en esta jácena... Tendríamos que ser capaces de verlo todo. [Pasa]



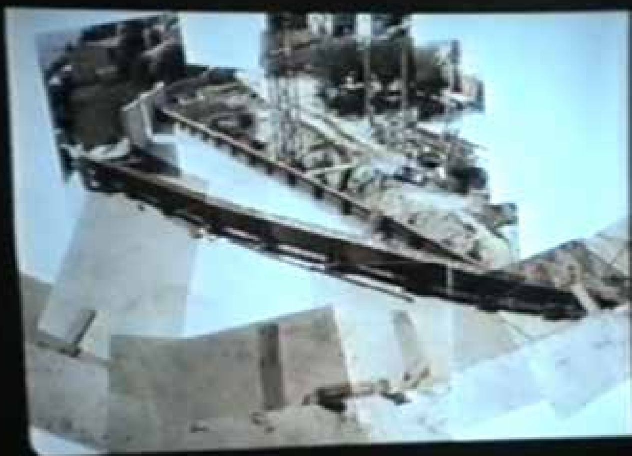
Aquí se ve mucho más claro, cuando subes a una de estas terrazas. [Pasa]

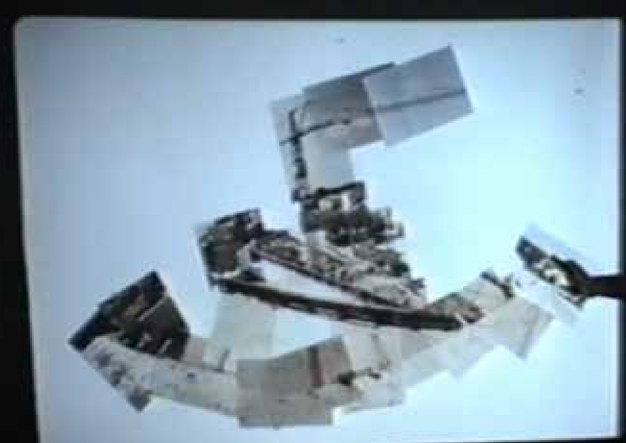
Y lo que de verdad interesa es la sorpresa. Fijaos que en todos los proyectos siempre se ha trabajado con los pies en el suelo, sin apenas levantarte. En espacios públicos, sin tener esta oportunidad magnífica que la arquitectura tiene de llevarte de un sitio a otro. Seguramente por esa actitud siempre tan pasiva de modificar el suelo. En este proyecto una de las sorpresas es ésta: que este pequeño pilar que no es un pilar, es un montante, apoyado sobre una jácena parecida a esta te permite... [Pasa, por favor]

Que el horizonte aparezca. Es la misma foto dándote la vuelta. De este modo, el horizonte, que no sabías donde está, forma parte de tu proyecto.

Como estos suelos artificiales que se van desplazando para cubrir ese suelo que hay debajo, que es la sala de actos. [Pasa]

Yo diría que la mejor foto es ésta. Es decir, aquella en la que estás arriba de todo y... [Pasa, por favor]





Donde vuelve a hacer falta la grúa. Son fotos no pensadas. Luego, cuando las ves, razonas porqué las has hecho.

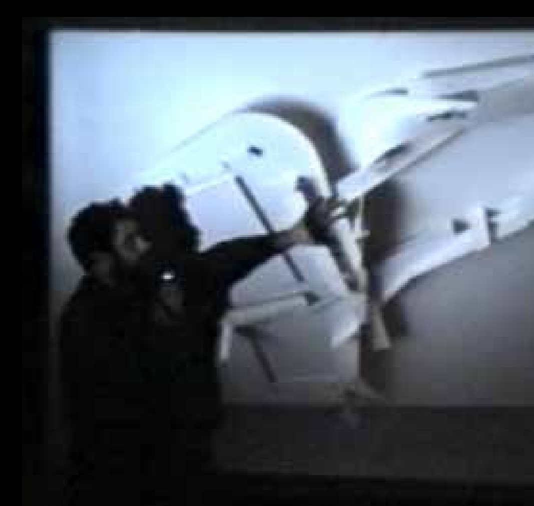
Pero si recordáis la primera foto de los cimientos y ésta, que son la únicas donde aparece la grúa, es la grúa la que vuelve a darte esta dimensión que el edificio tiene. Y a la vez te está enseñando aquel horizonte que está muy, muy, muy lejos, idéntico a aquel primer suelo que viste primero.

Esta intuición que tengo, como para estar seguro [Pasa]

La última cosa que os enseño, una cosa que de la que ahora se está terminando el ejecutivo, que es un palacio de deportes para gimnasia rítmica en Alicante.

Donde la prueba es no pedirle nada al suelo y hacer que... [Pasa]

.. Y hacer que los espectadores lleguen al edificio simplemente en un punto y entonces se desplacen hacia la cota superior que es ésta (¡os la imagináis al revés, eh! [risas]), la cota de entrada. Es decir, el suelo suyo está a nueve metros, desde el suelo empiezan a bajar y el suelo, suelo -o sea, éste- es propiedad sólo de los deportistas, pues es donde entrenan todo el año. Mientras que aquí sólo habrá gente en momentos muy concretos.



Entonces, ésta era la prueba. Yo creo que el suelo lo permite, porque está en una ladera, muy pegado a la montaña. Así, tienes la oportunidad de hacer exactamente a los espectadores aquello que hacen las atletas un momento antes.

Además, me gustaría que este edificio se disolviera mucho en información en letreros, que cuando estés subiendo por este lugar casi te cuente lo que va a pasar pero de un modo real y no tengas que percibirlo a través de sensaciones arquitectónicas, diríamos. Sino que el peso de la información te haga pensar que estás casi. Que exista un rótulo que se mueva y cosas de éstas, engañado. Ir subiendo, anticipando, y tú no te das cuenta de que estás haciendo un movimiento muy parecido al que puede hacer cualquier gimnasta en este lugar. Alguien pasará por aquí, comprará un tiquet aquí bajo, entrará por debajo del edificio, tendrá que volver a salir fuera, empezará a subir la rampa, le parecerá que ha entrado pero no porque ha pasado una puerta, entonces estará pasando por este lugar y verá todas las pistas de entrenamiento y finalmente llegará exactamente a dónde estaba pero seis metros más abajo. En este momento volverá a pasar y bajará a las pistas. En fin, es exactamente el mismo movimiento en cuanto al cansancio que acumularías yendo por la calle. Pero si lo concentras en una de estas piezas es exactamente lo que pasaría aquí.

Por tanto Hostalets, será la oportunidad de comprobar qué pasa con esto. [Pasa]



Ya está. Perdonad el retraso. Lo siento.

[Aplausos]



Ruegos y preguntas.

[Antón Capitel] Aparte de si queréis preguntarle algo, recordad que la semana que viene -aunque en la escuela no hay clase, lo digo para los alumnos, que sois mayoría- sí que hay conferencia aquí.

El martes a las 19:30 viene Víctor López Cotelo[8]. Recordadlo porque aunque se pongan carteles en la escuela, o se deberían de poner, pocos los veréis. Pero vamos, que seguimos teniendo conferencia el martes que viene.

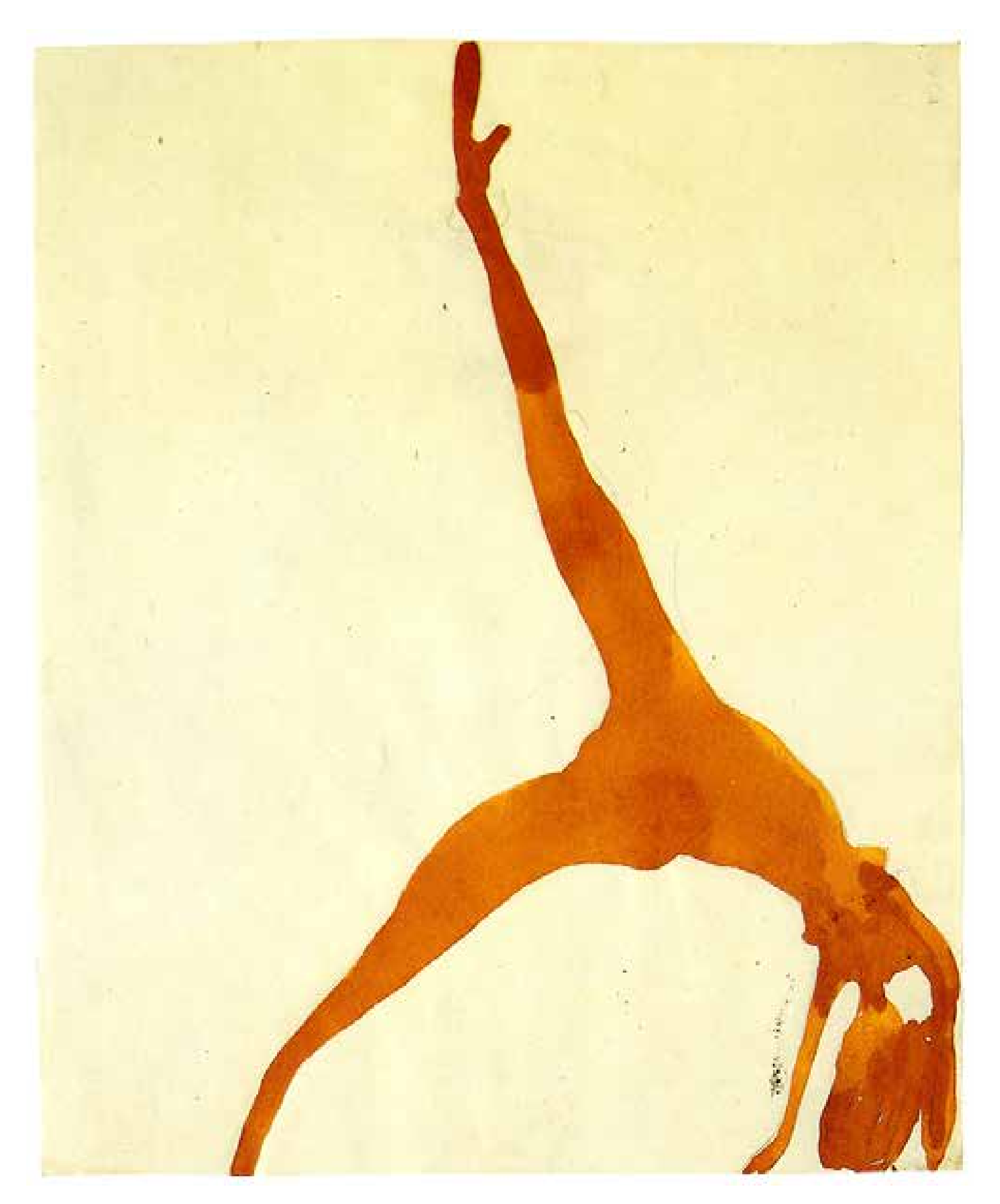
Bien, si queréis comentarle algo...







Referencias de las imágenes:



Joseph Beuys
"Female Artist", 1950-51.

Referencias:

1. Antonio González Capitel Martínez (1947)

Nació en Cangas de Onís (Asturias). Es arquitecto (1971) y Doctor en Arquitectura (1979) por la la Escuela de Arquitectura de Madrid (ETSAM). Discípulo de Fernández Alba, Carvajal y Moneo. Catedrático del Departamento de Proyectos de la Universidad Politécnica de Madrid. Ha dado clase en las escuelas de Valladolid y Pamplona, y en las facultades de Arquitectura de la Univ. Politécnica de Puerto Rico, de la Univ. de la República de Montevideo y de la Univ. de Bolonia. Ha sido profesor invitado en todas las escuelas de Arquitectura españolas y en otras universidades e instituciones internacionales.

Fue director del departamento de Teoría y Proyectos de la Escuela de Arquitectura de la Univ. de Valladolid y subdirector de Investigación y Doctorado en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Fue además inspector general de Monumentos del Estado (Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Cultura). Director de la revista Arquitectura (COAM), por concurso. Ha sido investigador asociado en la Bartlett School of Architecture de la University College London. Y es autor de numerosos estudios y libros sobre arquitectura.

2. Helio Piñón Pallarés (1942)

Nació en Onda (Castellón). Es arquitecto (1966) y Doctor en Arquitectura (1976) por la Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (ETSAB), donde inició su actividad docente a comienzos de los años setenta. Se formó como arquitecto colaborando con Albert Viaplana, entre los años 1967 y 1997. En la actualidad, centra su actividad en la elaboración de proyectos urbanos.

3. Albert Viaplana Veà (1933-2014)

Nació en Vinebre (Tarragona). Es arquitecto (1966) y Doctor en Arquitectura (1980) por la Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (ETSAB), donde inició su actividad docente a comienzos de los años setenta. Se formó como arquitecto colaborando con Helio Piñón, entre los años 1967 y 1997. Posteriormente trabajó con su hijo David Viaplana Canuda.

5. Joseph Beuys (1921-1986)

Nació en Krefeld, Alemania. Escultor, dibujante, performer, activista político y docente. Perteneció al grupo Fluxus. Alcanzó renombre internacional por su concepción teórica del arte y por su labor docente, que llevó a cabo en la Kunstakademie de Düsseldor. Se le considera una de las figuras más influyentes en el arte de las décadas de 1970 y 1980.

6. Río Oñar

El Oñar (en catalán Onyar, en latín Undarius) es un río de Cataluña (España), afluente del río Ter por el este. Nace en el macizo de las Guillerías, en la sierra prelitoral. Cruza la ciudad de Gerona de Norte a Sur, que la divide en dos partes desiguales, la mayor de les cuales, la más antigua, está en la orilla derecha; y la menor, la más moderna, en continuo crecimiento, situada toda en el llano y en el mencionado Mercadal, en la orilla izquierda.

7. Pabellón de la Vall d'Hebron (1992)

Instalación polivalente que acogió las fases preliminares de la competición olímpica de voleibol en las categorías femenina y masculina, y la mayor parte de la competición de pelota vasca, que era deporte de demostración en los Juegos Olímpicos de Barcelona'92. Bajo el proyecto arquitectónico diseñado por Jordi Garcés y Enric Sòria.

8. Víctor López Cotelo (1947)

Nació en Madrid. Es arquitecto (1969) y Catedrático de la asignatura Proyectos e Intervención en el Patrimonio (1995) por la ETSAM. De 1970 al 72 trabaja en Munich, a su vuelta de Alemania, trabaja en el estudio de Alejandro de la Sota hasta 1979. A partir de entonces ejerce su actividad profesional independiente. Es miembro de la Academia de las Artes de Berlín y miembro correspondiente de la Academia Bávara de las Bellas Artes. Su actividad profesional ha merecido distintos premios y se completa con conferencias, seminarios, mesas redondas, exposiciones y participación en jurados, tanto nacionales como internacionales.

Equipo Transcripciones:

Jaume Puchalt Lacal
Ana Ybarra Arias,
Sergio José Rocamora Rodenas
Eduardo Almalé Artal, 2016.

Expresar nuestro agradecimiento a la Biblioteca del Colegio Oficial de Arquitectos de Valladolid y al Sr. Dª. Antón Capitel por su amabilidad.